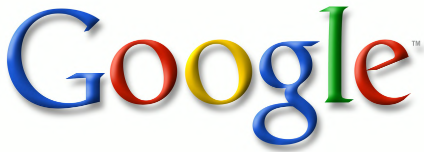



DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA
Taylor Institution.


303261327R

NOVOČESKÁ

BIBLIOTHÉKA

VYDÁVANÁ

NÁKLADEM MUSEA KRÁLOVSTVÍ ČESKÉHO.

ČÍSLO XXVI.

Dr. Frant. V. Jeřábka

Stará doba romantického básnictví.

Příspěvek k českým studiím o poesii světové.

V PRAZE.

V KOMISSÍ U FRANTIŠKA ŘIVNÁČE.

1883.

Stará doba

romantického básnictví.

Příspěvek

k českým studiím o poesii světové

napsal

Dr. **Frant. V. Jeřábek.**

(SPISŮV MUSEJNÍCH ČÍSLO CLVI.)



V PRAZE.

NÁKLADEM MATICE ČESKÉ.

1883.



Tiskem Dra. Edv. Grégra v Praze.

SLOVUTNÉMU PÁNU,

PANU

JOSEFU JIREČKOVI,

SPISOVATELI O HISTORII LITERATURY
VELEZASLOUŽILÉMU,

C. K. MINISTRU OSVĚTY A VYUČOVÁNÍ MIMO SLUŽBU,

PŘIPSÁNO.

Předmluva.

Zdali kniha tato, hledící podati českému čtenářstvu obraz stručný, a předce zas pokud možno úplný o duševní náladě staroromantické básnické doby, vyplní mezeru obecně cítěnou v našem písemnictví českém, jakož se formulí tou obyčejně uvítávají knihy nově vyšlé: toho dnes arci ještě nemám jistotu, aniž sluší mně o tom rozhodovati. Každý spisovatel, jenž se odhodlá ku práci, ne příliš vděčné za nynějších poměrů, sepsání nové i jen poněkud vědecké knihy, míní bezpečně, že tím vyhoví nějaké nalehavé potřebě. Takž i mně se zdálo, že jest obecenstvu českému třeba knihy, jež by nápomocna byla k orientování se především v rozličných oborech, směrech a účelích nynějšího básnictví se zřetele nejspolehlivějšího, *historického* totiž a *porovnávacího;* jež by při tom dále všímala si mravů a názorů romantického starověku, kterak v poësii dob oněch se obrážejí; a jež by konečně, co soubor hodně názorných dokladův a jaksi ilustrací, kteréž spisu literarně-historickému teprv pravé živosti dodávají, podala i malou antologii případnějších překladův. V rámec

takto naměřený jsem snášel myšlenky a materiál, v knize této obsažený.

Při tom arci nemohu zbaviti se obavy, že spis můj kromě nedostatků, jež sama sebou zavinila stručnost jeho, ještě jinak rozličné obsahuje nesprávnosti a nedopatření, kteréž znalec a učenec v tom kterém odboru a té které oddělné literatuře zběhlejší než já, při čtení nalezne. Prosím tedy v tomto vzhledě za shovívavost. Dvě vlastnosti, ujišťuji, jsou intence knihy mé naprosto vzdáleny, jednak neskromnost, jež by se pletla bez *nutné potřeby* do oborův vědění, rozhledu mému dalekých, a pak strannost a umíněná předpojatost ve směru jakémkoli. Objektivnost co nejsvědomitější, pokud um a znalost věcí u mne sahaly, byla jediným mým vodítkem. Z druhé pak strany arci rád vyznávám, že vážné otázky jak estetiky, tak literární a kulturní historie jsou leckdes leda dotknuty a jen lehce načrtnuty, a že teprv tehdáž, kdyby čtenářstvu českému zalíbilo se v tomto směru a methodě, spisy moje bohdá pokračovací mohly by dospěti k plnější zevrubnosti a vyhloubenosti.

Chyby některé a nedopatření při tisku, zaviněné větším dílem tím, že valná část korektur musela být posýlána z Prahy na místo mého občasného povolání do Vídně, čímž osobní styk s tiskárnou byl velice stížen, opraveny jsou na konci spisu.

Co do antologie básnické bylo těžko ubrániti se té nesnázi, že některé překlady z cizích starých literatur obdržely v nové češtině jaksi modernější a rýmovně správnější vzezření, než mají originály, čímž

ukázky starého českého básnictví, tohoto moderního nátěru postrádající, ustupují sem tam v světlo nepříznivé. Jest to však, zvlášť pokud se bezejmenných veršů a písní týče, klamivé zdání. Kdyby mohly býti podle sebe postaveny originály, vyrovnalo by se křivé to měřítko více na prospěch neznámých původců rýmových skládání českých. Že jsem dále české překlady z cizích starých literatur básnických nepodal u větší hojnosti, což by bylo možno bývalo otisknutím některých překladův z angličiny, španělštiny, italštiny prof. dra. Lad. Čelakovského mladšího, prof. Čejky, Fr. Douchy, Václ. Nebeského, dra. Pichla, prof. Purkyně a jiných, nestalo se dokonce proto, jakobych záslužné ty práce chtěl snad ignorovati, nýbrž jednak z té příčiny, že nesměl jsem rozměry knihy své rozšířiti do přílišnosti, dále, že vyhledával jsem především básnické ukázky k mému účelu případné a karakteristické, a že konečně není také možno, při rostoucí již rozsáhlosti české literatury míti o každém překladě vědomost.

Končím srdečným díkův vzdáním všem, kdož mi při práci mé nápomocni byli závažnější nějakou radou, zapůjčením pramenův a t. p., zejmena p. ministru m. sl. Jos. Jirečkovi, jenž mi vzácné prameny opatřil a sám z nich výpisky učinil, dále pp. prof. dru. Emlerovi, dru. Gablerovi, prof. dr. Kvíčalovi, skriptoru c. k. dv. knihovny vídeňské Menčíkovi, dvor. radovi Mezníkovi, spolured. „Politik“ Eugenu Puffke, kustosu Musea Paterovi, dru. Pičovi, radovi Rezkovi, dru. Fr. L. Riegrovi, prof. Ferd. Schulzovi, proboštu kapituly Vyšehradské Štulcovi, spisovateli Jos. Toužimskému, red. Turnovskému a bibliotekáři p. Vrťátkovi. Obzvláštními však díky zavázán

jsem slovutným našim básníkům, pp. Jos. Sládkovi a Jar. Vrchlickému, kteří výhradně k vůli knize mé se nabídli k některým, pro mne případným překladům, a z nichž zejmena Jar. Vrchlický mi celou svou bohatou manuskriptní sbírku překladův ze staré francouzské a italské literatury k úplné dal dispozici. Jest mi jen želeti, že vzácné této kolegiálnosti nebylo mi lze využitkovati ještě hojněji, a že opět z ohledu k rozměrům knihy mé podal jsem leckterý výborný překlad Jar. Vrchlického jen ve formě skrácené. Kdybych byl mohl napřed věděti, že se práci mé dostane nakladatele tak vlasteneckého a nad všeliké nízké ohledy povýšeného, jako „Česká Matice“, byl bych mohl býti u vybírání překladův méně úzkostlivým. Prosím tedy i v této příčině za shovění.

V PRAZE, dne 28. června 1883.

Dr. Fr. V. Jeřábek.

Úvod a ponětí základní.

Čím většího významu mají a stále nabývají národní jazyky v nynějším kulturním vývoji, tím živější interes vzbuzují v kruzích pořád širších literatury i menších, neřku-li čelných evropských národův. Znáti jisté proslulé projevy literatur nejen nejzávažnějších, anglické, francouzské, německé, alebrž na štěstí již i literatur slovanských, polské nebo ruské, jest tou měrou požadavkem tak nazvaného „všeobecného vzdělání", že nápadnější nevědomost v tomto oboru tresce se ve společnosti pohrdlivým úsměvem neváżnosti, a stojí vinníka několik krůpějí studu. Básnictví pak, kteréž tvoří historický počátek a stálý základ těchto národních literatur, za nímž teprv pozdě postupují vědy, berouce i ony z jazyka básnického celou řadu obratův, ba zušlechťujíce podle něho takřka veškerý svůj sloh: básnictví nepřestává tudíž přes zdánlivě realistickou náladu věku našeho být předmětem všestranných studií. Avšak znalost zase jen jednotlivé z moderních literatur, především také vlastní, domácí, bez přehledu *všeobecného* kulturního vývoje představuje vědění na mnoze nejisté, kteréž teprv *porovnáváním*, touto nejspolehlivější methodou veškerého vědění, se doplňuje a srůstá v bezpečný, soustavný celek. Každý, kdo na př. kulturní běhy naší doby, nové závody, zákony, instituce, obyčeje a módy sleduje bedlivěji, bude překvapen nad tím relativně malým percentem samostatnosti a původnosti, a nad tou velikou summou vlohy *nápodobovací*, z níž obecné vzdělání, veřejný náš život vyrůstá. Za našich dnův zdá se, že jsou to velikolepé pro-

středky komunikační, pára a telegrafní drát, které sprostředkují rychlost, po případě stejnost našeho vzdělání, myšlenek v něm vévodících atd. Avšak i v středověku shledá, kdo se s ním jen poněkud obeznamuje, podobnou stejnost, podobné zevšeobecnění jistých vedoucích myšlenek, ba skoro bychom řekli, i stejně rychlé, přes nedostatek parostroje, jich rozšiřování. Má se obyčejně za to, že v středověku rozdílnost názorův a institucí, *samostatnost* lokální v smýšlení a obyčejích byla větší, než za našeho věku. Avšak na každý způsob jest toho, co vzdělanosti tehdejší bylo *společné*, velice mnoho, a známotě, že tehdáž zase církev — církev římská pokud se Západu týče — byla sprostředkovatelkou této podobnosti a stejnosti. Že za takovýchto poměrův srovnáváním a porovnáváním mnoho vynikne a v náležitém osvětlení se objeví, co se jinak zdá nedůležito nebo je zatemněno, jde tím samo na rozum.

Kromě výtvarných umění, především malby, není žádného zrcadla stejně věrného, v němž by se obrážely myšlenky, názory, boje a vášně, mravy a obyčeje po sobě jdoucích věků, jako básnictví. Věda se často mýlí, velmi často dokonce i mlčí, a historie vědy představuje tedy poučnou sice vždy, ale někdy jen zasvěcencům srozumitedlnou historii lidských omylův. A však historie básnictví, hluboce vrozeného srdci lidskému, a proto takřka stále, jako zpěv ptactva zvučícího povětřím, třebas si lidé ne vždy těchto zvukův všímali, je tak živý obraz citův a nálad, snah a zálib i vášní jednotlivých věků, že i to, co je v obrazu tom *čistě lidského,* t. j. všem věkům společného, i to, co každá doba jeví zvláštního, překvapuje a poutá, jsouc kromě toho pronešeno mluvou, tak obecně srozumitedlnou, jako mluva hudby a tónů. Všeobecné dějiny básnictví mají tedy i svou absolutní cenu co příspěvek na nejkompetentnějším místě čerpaný k dějinám vzdělanosti vůbec, i co doplněk, mnoho objasňující z literatury a poměrův našich domácích. Pokrok, jakýž jednotlivá století, jednotliví čelní národové Evropy činili v živé reprodukci pomocí zpěvu a bájení toho, co cítili a po čem dychtili,

porovnávání jich básnických projevů mezi sebou, a s pěveckou literaturou naší domácí, jest zajisté obor vědění ne zbytečného, a to tím spíše, že v básnické literatuře, zvláště starší, obráží se zároveň postup moderních národních jazykův. Že pak u nás v Čechách je nemnoho takových prací porovnávajících a přehledných, nebude asi na ujmu spisu přítomnému, třebas on měl o sobě mínění sebe skromnější, a byl si úplně vědom svého začátečnictví a četných nedostatkův. V knize, i k širšímu vzdělanému obecenstvu mluvící, dlužno zejmena leckdys ohled bráti k věcem, jinde již častěji pověděným, a ačkoli se spisovatel všemožně snažil, šířiti se zevrubněji o stránkách a otázkách takových, které jsou méně známé, anebo dle jeho mínění i nové, a jen zběžně se dotýkati kusů spíše povědomých, musel předce jednak nejběžnější vědomosti poetiky již předpokládati, jednak vzdáti se leckdys k vůli srozumitedlnosti a soustavnosti snaze po samé jen samostatnosti. Použití četných pramenů rozumí se ostatně při spise takovéhoto druhu samo sebou, a však spisovatel oddává se nicméně naději, že přes toto použití pramenův třebas již známějších, všecka zásluha samostatnosti nebude mu odepřena. Methoda pak spíše porovnávací, než přísně dle historického počátku vypravovací, vysvětluje se tím, co svrchu pověděno, a spisovatel doufá, že ona nebude na ujmu ani zajímavosti jeho práce, ani lehké přehlednosti.

Ponětí velmi často nadbíhající v dějinách poësie je ponětí *romantiky*. Pojem tento, ne každému zúplna jasný, vynikne arci teprv po přečtení knihy naší v celém svém dosahu a rozsahu, třebas se spis náš zabýval jenom *staroromantickou* dobou. Jest to totiž doba asi od začátku 12ho století do začátku nebo na nejdéle do polovice století 17ho, kde za vůdcovstvím především *románských* literatur položen základ k nynějším našim literárním jazykům, jakož i k směrům, způsobům a formám moderní poësie. Ke konci tohoto dějuplného půltisíciletí, přes celé patnácté a šestnácté století začalo probouzející se studium literatur antických, starořímské, a později řecké, bráti takový vrch v obecném vzdělání, že středo-

věká romantika musela delší postupovati zápas s *klasicismem*, nebo jiným slovem řečeno, *humanismem*. Totéž nápodobení římského i řeckého stylu, kteréž v uměních výtvarných, v architektuře, malbě a sochařství hodlalo znovu vzkřísit ducha antiky, a zove se tudíž „renaissance“ — znovuzrození — totéž napodobování vloudilo se znenáhla do všech oborů básnictví, a má zde název „klasicismu“. Od polovice nejdéle 17ho století až do začátku 19ho nabyl klasicism v básnictví evropském samovlády takřka úplné, a romantism klesl v zapomenutí nebo opovržení. Avšak století naše provedlo opětný, dosti radikální převrat v básnickém vkusu. Klasicism ustupuje pořád více nazpět, a stará romantika troubadourů, trouvérů, minstrelů a minnesängrů, posměchem odbývaná během 17ho a 18ho století přichází opět ke cti. Tieck a Schleglové v Německu, Walter Scott v Anglii, Lamartine a Viktor Hugo ve Francii stali se obnoviteli romantických více méně forem a tradicí, a poësii našeho století, zbavivší se klasicismu takřka úplně, lze nejlépe karakterisovati slovem: *novoromantiky*. Nejbezpečnější známka, že některý směr oblíbený, nějaká móda časová odumírá, jest, že začíná být směšnou, propadá šlehům satyry. Když Cervantesova kniha o Don Quijottovi, tropící si šašky z bludných rytířů, šla na chmat u čtenářův 17ho století a byla překládána brzo do všech evropských jazyků, podobně jako Fenelonův „Telemach“, jenž půvabem nejvybranějších květů zasypal cesty syna Odysseova po zemích a ostrovech věku Homerova: muselo být každému jasno, který směr končí a jaký nastává. A za našich dnův, kde bohové Olympu, Galatey a Menelaové ne jinak než v karikaturách objevují se na našich divadlech, přes jejichž prkna byli ještě před šedesáti lety zvyklí kráčeti v plném lesku úcty seriosní, kdežto naopak ani stín smíchu nepřeletne přes tváře zbožných diváků při zjevení se ducha Hamletova — také za našich dnův není nikdo v pochybnosti, který směr v básnění je na vrchu, a který ustoupil v pozadí.

Kniha naše zabývá se zevrubněji jen tímto staroromantickým básnictvím, kteréž někdy k vůli krátkosti nazýváme

„středověkým“, jakkoli ono táhne se až do té doby, kde nový věk konečného teprv dobyl vítězství, a středověk *politicky* vlastně teprv skončil, až do dob třicitileté války. Jen jako mimochodem k vůli orientování se a porovnávání zabíháme leckdys také do pozdější doby klasicismu a nynější novoromantiky. Panujeť arci zrovna proti tomu, co krátce zvykli jsme nazývati „středověkem“, i vůbec, i v obecenstvu našem, jistý předsudek. Středověk považuje se zkrátka za věk tmy, pověry, hlouposti, nesvobody a despotismu, a jest jistá nechuť, starati se o bližší poznání věku tak barbarského, z něhož snad nemnohému lze se přiučiti. Básnictví pak toho věku pokládá se často za starožitnickou jen prácheň, s níž sice učenci mezi sebou se zabývají k vůli suchopárným studiím jazykovým, která však lidem, ne odborného, alebrž všeobecného vzdělání dbalým, neposkytuje, co by valně za řeč stálo. Vyvracujeť se arci takovýto povrchní náhled již tím, že naše moderní básnictví nejen látky své rádo vyhledává ve středověku, alébrž i formy své na mnoze odtamtud si dluží. Také umění výtvarná zbavila se své starší nevážnosti k středověku. Sloh románský a gotický, zanedbávaný v stoletích 18tém a 17tém, se pořád více zase popularisuje, starým miniaturám i freskám věnuje se zdvojnásobená pozornost a péče, a jako Rafael v zříceninách Říma odškraboval zbytky staořímské malby na stropích, tak my pečlivě odstraňujeme obmítky pozdějšího vápna s maleb středověkých. I národní ekonomie, až se středověkem lépe se seznámí, dojde k překvapujícím zajisté výsledkům. A básnická doba, v níž Dante, Petrarka, Tasso, Shakespeare vyrostli, neměla by i v jiných méně známých anebo méně povšimnutých projevech být velezajímavou? A skutečně, svobody slova, svobody psaní, pokud ještě o svobodě „tisku“ nebylo možno mluvit, je v středověku sotva méně, nežli dnes. Ten zápas Ormuzda proti Ahrimanu, světla proti tmě, neumorný a ctihodný ve všech jeho obdobách, je ve středověku sotva méně energický, než nyní, a pravá známka svobodymilovnosti, statečnost karakterů, ráznost iniciativy, síla přesvědčení a vůle je v středověku snad i větší nežli

nyní. Přítel lidstva a jeho historie naučí se vůbec odvykat předsudkům proti jistým dobám, vluzujícím se do filosofie dějin jen v počátcích této vědy, jako na př. za doby Voltairovy. Jako čtyry počasí roční mají každé své svízele a každé své pěkné stránky, tak jest to i s jednotlivými dobami dějin člověčenstva. A jestliže jen poněkud platí toto porovnání, neměl by zvláštních půvabů míti romantický středověk, toto první jaro nynějších evropských národův?

Dojde-li pak tato studie o starém romantickém básnictví u českého čtenářstva povšimnutí, může zevrubné vylíčení novoklasické a novoromantické doby vždy později následovat.

Povstávání romantismu a jednotlivých moderních spisovných jazyků.

Z obou dvou velikých těles církevních, v něž se od století devátého staré patriarchální křesťanství počalo rozpadati, byla církev řecká vyvinutí národních jazyků a literatur evropského Východu o něco příznivější, než církev latinská na Západě. Církev řecká trpěla, ač nerada, u tří velikých národních větví slovanských bohoslužbu jazykem neřeckým, a tím stalo se, že v klášteřích pravoslavných, těchto semeništích umění a náuk v prvním středověku, psali mnichové své, ovšem větším dílem náboženské spisy v jazycích národních. Již v století desátém kvetlo klášterní písemnictví *bulharské,* v století jedenáctém psal Kievský mnich Nestor své proslavené letopisy v jazyku slovanském, a později, ne před stoletím dvanáctým, objevují se popudem z Bulharska vyšlým první spisy *srbské.* Východní různé dialekty slovanské vzrůstaly křesťanstvím a vzejítím zdárné cyrillo-metodějské setby pomalu v oddělné literární jazyky, jež arci porobou tatarskou a tureckou byly zadržány v počátečním svém vývoji. Avšak písemnictví jejich bylo mnišsky jednostranné, básnictví pak, tato přední okrasa každé literatury, pěstovalo se jen nahodile, od pěvců zajisté nadaných ale nevynikajících asi socialním postavením, a takž málo kdy básně jejich se zaznamenávaly, byvše šířeny jen náhodou od obce k obci a od pokolení ku pokolení, takže vděčné potomstvo marně se ptá po jmenech národních bajanů, kteří dali původ došlým na nás „Slovu o polku Igorevě“ nebo starým hrdinským zpěvům srbským a českým.

Mezi tím, co na Východě vzdělanost byzantinská takovýto měla vliv na prvopočátky písemnictví bulharského, ruského a později srbského, byly na Západě osudy jazykův národních poněkud jiné. Jazyk latinský byl tu, jak daleko pastýřská berla papežův římských sahala, jediným literárním jazykem na prostranství neporovnaně širším, než na Východě jazyk řecký. Jen na dalekém severu, kde přílišnou vzdáleností od Říma latina méně měla půdy, vydaly staré národní jazyky několik plodů utěšenějších, tak na ostrově Islandě, kde zachovány jsou veledůležité hrdinské zpěvy nordické, známé pod jménem „Edda", tak v Britanii, kde za krále Alfreda v devátém století značnějšího rozkvětu došlo písemnictví anglosaské, tak i v severním Německu, kde též mniši v jednotlivých klášteřích psali jazykem ne latinským, nýbrž staroněmeckým. To však jsou výminky z obecného pravidla. Ale jako Východ v Cařihradě, měl též evropský Západ svůj vzorec a obrazec kulturní, a to byla především *vzdělanost arabská*, první to světová mocnost po pádu římské říše, která v devátém století samého papeže v Římě ohrožovala, a v století desátém za Abderramana III. a nástupců jeho ve Španělsku došla rozkvětu takového, že jen málo která doba v dějinách vzdělanosti může snésti porovnání s leskem kalifátu Kordovského. Básnictví a stavitelství arabské, a i celá řada věd přírodních, chemie, matematika, astronomie, lékařství atd. dosáhly ve Španělsku takového rozvoje, že arabská vzdělanost Kordovy, Sevilly a Valencie zůstala po celá století učitelkou západní Evropy. Arci již ku konci století jedenáctého zahájili na jedné straně Cid Campeador, na druhé straně Gotfrid z Bouillonu řadu vítězných počinů proti přemoci Mohamedánské, která ne sice na Východě, za to ale na Západě za čtyry století na to dovedla k úplnému vytištění Islamu z Evropy, z posledního jeho útulku v Andalusii.

V nejbližší blízkosti této maurické politické a kulturní velmoci na jihu Francie a severu Španělska byla krajina, již z dávných dob římských nazvaná „provincia romana", odkudž Francouzský název „Provense", tato nejdříve šťastná

a pak neblahá země prvního úsvitu novonárodní středověké vzdělanosti v Evropě, pravlast „romantiky“. Honosíc se z dob větším dílem ještě římských, velikými a na mnoze námořskými městy s velmi živým obchodem, nemajíc nikdy jediného pána, nýbrž rozdělena na několik velikých panství a baronství od krále francouzského takřka neodvislých, vedle obcí, republikánským zrovna způsobem se zpravujících, byla „Provense“ jednou z nejdůležitějších zemí tehdejšího křesťanského Západu, tak že jednotlivá knížata její po vymření Karolingův sahali až po císařské koruně Karla Velikého. Výnosným pak obchodem s maurickou říší ve Španělsku zkvetl blahobyt země prostranství poměrně nevelkého do takového asi prvenství v tehdejší ještě barbarské Evropě, jakým vynikaly obce Nizozemské na začátku věku nového v patnáctém a šestnáctém století. Blahobyt tento na jedné straně, blízkost s Mohamedánstvím ve Španělsku ze strany druhé, a přenešení konečně z Bulharska kacířského učení Bogomilského, v němž nescházely myšlénky, jež my dnes zvykli jsme nazývat „demokratickými“ — vše to vedlo také k svobodnějším názorům ve věcech náboženských. Takž byla „Provense“ první země, kde snaha papežův zvláště od doby Řehoře VII. patrnější, aby jazyk latinský, jazyk to kněžstva, byl výlučným jazykem bohoslužby a zprostředkovatelem všeho písemnictví na Západě, neměla dostatečného zdaru. Zrušením liturgie *slovanské* v Čechách a *mozarabské* mezi křesťany španělskými měla za Řehoře VII. provedena být všeobecná latinizace. Avšak lid se bránil, a právě toto zavádění kněžské latiny, vlivem prostonárodního mluvení ovšem také zbarbarštělé, mělo za následek povznešení jazyka národního a laického k básnictví a k samostatné literatuře. V nejbližším sousedství španělských Arabův povstal z mluvy lidu, spotvořené to latiny s různými zbytky starých místních dialektů smíšené, jazyk *provensálský,* jenž od počátku století dvanáctého až asi do konce třináctého vytvořil literaturu zvláště básnickou krásnou a bohatou, že ona za krátký čas nejen veškerému básnictví středověkému od atlantického oceánu, od Sicilie a břehů

britanských až do dalekého Uherska dala svou pečeť a svůj ráz, alebrž až do dnešního dne ovládá myšlénkami i formami svými naši nynější poësii. Jazyk provensálský, jinak také od města Limoges, residence vévody Akvitánského, Limosinským nazvaný, byl rozšířen nejen v celé jižní polovici dnešní Francie, alebrž také na východním pobřeží Španělska přes Katalonii a Aragonii do Valencie. Vše co bylo stavu světského, rytířského a i panského, začalo od počátku 12ho století skládati a zpívati básně v jazyku provensálském, úkaz to velezajímavý, kterýž bezpochyby také souvisí s novým pokrokem v oboru *hudby*, s níž poësie středověká nerozdílně byla sloučena. Básníci provensalští byli na mnoze stavu urozeného, ale i když rodu třebas nejnižšího byli, slovutnost dosažená básnictvím činila je ve veřejném mínění kraje rovné knížatům a králům, dámy nejurozenější přijímaly jich hold, a celá řada nejznamenitějších panovníků středověku nejen že s čelnými básníky zachovávala poměr důvěrnosti a přátelství, ale, jakož později zevrubně uhlídáme, sama se zkoušela se zdarem větším nebo menším v umění básnickém. Tak čelní duchové strhují v nové dráhy svých názorů všecken svůj čas, a jako později Ludvík XIV., nejmocnější to panovník svého věku, o špatných verších svých skromně přijímal soud Boileau-a nebo Molièra, tak také král Richard Lvísrdce nebo Alfons II. aragonský, nebo císařové Hohenštaufští Jindřich VI. a Bedřich II. nebo jak známo náš král český Václav I. hledali slávu v tom býti „troubadoury“ a „minnesängry“.

Organizace, spolkovnictví básníků provensalských bylo podivuhodné. Duchové tvůrčí, básníci v pravém smyslu slova vynalezali nové formy veršů a zpěvu, odkudž také jich název „trobatoři“ čili „troubadouři“ (vynálezci), avšak jakož i jen my právě známe asi čtyry sta jmen básníků troubadourů, tak bylo k jich ruce pohotově na tisíce asi hudců (juzgárů, žonglérův), kteří u průvodu zpěvu básně mistrů svých rozšiřovali po hradech, městech a klášteřích. Jakkoli zpěvy troubadourů měli za hlavní předmět *lásku* a *boj*, musí se, jakož později zřejměji vysvitne, slovu „boj“ rozuměti v nej-

širším slova smyslu, bylať to nejen válka a turnaj, nýbrž vrhání nových, časových, často velmi opozičních myšlének v lid, čímž troubadouři byli vůdcové své doby a krajiny. Jich idey šířily se potulnými poutěmi žonglerův s rychlostí ne o mnoho menší, než jakou dovedl vyvinouti po vynalezení kněhtiskařství tisk, nebo jakou od doby Addisona a Stiele vyvíjí časopisy a žurnály. Manželskými sňatky panovníků a ještě více křižáckými válkami, těmito obrovskými válečnými podniky a cestami celého množství troubadourů a žonglerův, kteří nuceni byli z umění svého dělat řemeslo, sděloval se počin troubadourů celému západnímu světu. Troubadouři provensalští byli rádi viděni nejen na dvoře králů aragonských v Saragose, alebrž i na dvoře krále Castilského Alfonse X· v Toledu a Seville, na dvoře císaře a krále obou Sicilií Bedřicha II. v Palermu, ba i na dvoře krále Emericha uherského, ktarý byl svak Alfonse II. aragonského. Kdežto básnictví slovanské na Východě mělo ráz jen čistě lokální, nebylo s to organizovat propagandu, a jen jako náhodou zachovalo se v jednotlivých úkazech potomstvu, probudili provensalští troubadouři skvělým příkladem svým k podobnému básnění, jemuž oni nalezli formy a nápěvy, celý evropský Západ. Nejdříve asi nalezli stoupenců na severu Francie, kde tak nazvaní „trouvéři" nápodobili zpěvy provensálské přičiníce k nim mnoho motivů epických, čímž vyšinul se hlavně podporou bystrozrakého krále Filipa Augusta II. v 12tém století k básnictví jazyk *starofrancouzský* od provensalského dosti rozdílný. Podle toho, jak se prostonárodním jazykem pronášel pojem „ano", nazýval se jazyk provensalský „langue *d'oc*" (latinské hoc), jazyk frankský (severo-francouzský) „langue d' *oeil*" (latinské illud) a jazyk italský „langue de *si*" (latinské sic). Kdežto jednotliví troubadouři přišedší do Italie pěli tam nejdříve svým domácím, provensalským jazykem, začal se brzo počinem královského dvoru v Palermu v 13tém století prostonárodní dialekt sicilský zušlechťovat písněmi dle Provensalů nápodobenými na jazyk literární, až na konci století 13ho nadaní básníci toskánští Guinicelli a Cavalcanti

z dialektu toskánského učinili literární jazyk *italský*. Stejnou asi dobou učili se částečně snad od Provensálů, častěji bezpochyby od Francouzů *Němci*, jichž básníci, nazvaní zde „minnesänger", rytířské básnictví provensálské a francouzské přenesli zase dále na Východ, do Čech, na dvůr krále Václava I. a Přemysla Otakara II. a ještě dále do Uher. Během století třináctého připravoval se nový velezajímavý jazykový proces v Britanii. Dva kmeny národní vedly tam dříve druh proti druhu vražednou válku až na nůž, domácí totiž kmen anglosaský germánského původu, a panující kmen francouzsky mluvících Normanů, jenž za Viléma Dobyvatele r. 1066 ostrova byl násilím dobyl. Tyto dva kmeny začaly se však následkem „listu svobod" krále Jana Bezzemce přátelštěji k sobě blížit, a znenáhlým smíšením těchto dvou různých vrstev obyvatelstva vytvořil se během 13ho a 14ho století z forem anglosaských a slov francouzských jazyk *anglický*, zvláštní to jazyk analytický plný ne sice libozvučnosti, ale energie a síly, který koncem 14ho věku počinem Chaussera začal též dle vzorů italských a romantických zakládat svou básnickou literaturu, jsa ve vzhledě kulturním pro budoucnost k velikým ještě povolán věcem. Na poloostrově pyrenejském jazyk limosinský následkem pohromy, již kmen provensálský nešťastnou křižáckou válkou albigenskou utrpěl, pomalu ustupoval, a za to hlavně skvělými podniky králův kastilských proti Maurům v století třináctém začal se literárně vyvíjet dialekt *kastiliánský*, též smíšenina prosté, z písemné latiny pokažené mluvy lidu s příměsky baskickými a arabskými. Jazyk kastilianský maje nejvíce prostoru v středu pyrenejského ostrova od severních hor dolu k Seville začal — jeden z prvních národních jazyků nynější Evropy — již za Alfonse X. v první polovici třináctého století — být nejen nápodobitelem básnictví provensálského, nýbrž i jazykem vědy a zákonodárství. Vytlačilť latinu ze všech těchto oborů, avšak k skutečnému rozkvětu milostného básnictví podle vzoru Troubadourů vyspěl teprv v století 15tém, kdež spojením aragonského království s kastilským za Ferdinanda Katolického, a zničením posledního útulku Maurův

v Granadě nářečí kastilianské stávalo se pomalu jazykem všeobecně *španělským*, trpíc jen na západě na úzkém pruhu pobřeží atlantického utváření se zvláštního jazyka portugalského.

Na tomto celém šírém prostranství květlo v rozličných jazycích takto povstávajících nebo literárně uzrávajících po celý středověk básnictví podle vzoru provensalského vytvořené, jež my nazvali staroromantickým. Ba ještě v století 16tém vydávalo zejmena v Italii slavnými básníky Ariostem a Tassonem znamenité plody, rozšiřujíc se odtud až na nejzazší hranice západo-evropského světa, do Polska a do republiky Dubrovníka v Dalmácii.

Duch staroromantického básnictví.

Jestiť potěšitedlno pro historika, pozastaviti se v dějinách lidstva u těch vzácných a krátkých dob, jež rychle jako dnové mrakuprázdní přeletí přes obzor, dob, kde veškerý život veřejný bere na se zdravý ruměnec veselí, a optimismus, spokojený názor v svět omlazuje všecky mysle. Takovou dobou sváteční jest počínající věk rytířský v onom kraji románského světa, odkud zavzněl na konci 11ho století první zvuk moderní poësie. Poslední stopy ohromného toho sociálního a ekonomického převratu, jejž mělo v zápětí stěhování národů, byly vyhlazeny, ze všeobecného chaosu začínaly se ustálovat řády feudální, hájené s četných skalních hradů a rychle se zmahajících klášterů, i všeobecný strach, živený špatně pochopenými slovy sv. písma, že r. 1000 po Kr. bude konec světa, byl zkušeností překonán, a život začal být zas společenským, ubíhaje mezi turnaji, dvořením a stolováním, provázeným zpěvy. Bylť arci především život *panstva* takto bujarým, ale i lidu přálo se rádo zábav na štědrých, pohostinných nádvořích, a při hlučných klášterních poutích. Hrdinský to věk staré Evropy! Věk sice ještě krutý, železný,

ale přes tmavý ocelový krunýř byla již přehozena jasnobarevná šerpa, zavěšená rukou lásky. A odlesk tohoto žití byla i poësie tehdejší, *láska* a rytířský *boj*.

Úcta k dámám, koření se ženskému pohlaví, nezjevilo se snad nikdy ve formách tak půvabných, jako v romantickém středověku, a krásochuť společenská ne náhodou zachovala až do dneška tyto formy. Živen byl tento kultus žen hlavní zušlechťující mocností v středověku, náboženstvím. Milostná „Píseň Šalomounova“, chovaná mezi posvátnými knihami starého zákona, zněla v kostelích, jiné zpěvy chrámové byly vzdělány podle toho vzoru, a co zdálo se světáckého v tomto tradičním biblickém tónu, to odčinil mysticismus a symbolika, tyto ve fantastickém středověku idealizující potence, a milostná porovnání „písně Šalomounovy“ přeneseny na pannu panen, na matku boží. Kultus „naší milé Paní“ přešel z náboženství do života praktického, a idealizování ženské krásy, jež věk nadšený tak lehko dovede stotožnit s ctností, stalo se panující modou. Patřilo k dobrému tónu, aby každý rytíř měl dámu před ostatními vyznamenanou, které nezištně sloužil, a jejíž ženskou slabost byl hotov zastávati mečem v ruce proti drzým násilníkům. Nic ušlechtilejšího nad tento sociální řád. Musíme mít za to, že na začátku jemný ten poměr obou pohlaví nebyl než protest počínající civilizace proti hynoucímu barbarství. Křesťanství sňalo s ženy pouta bývalého otroctví, a chtějíc zaručit jí společenskou rovnoprávnost dalo jí ještě o něco více, *vládu* ve společnosti rytířské. Věnec rukou dámy podaný odměňoval rytíře za osobní chrabrost, odměňoval básníka za oblíbený zpěv. Zmahající se vliv dvornosti dovoloval, aby se úcta a ochrana, všem dámám povinná, vzdávala také paním *vdaným*, a všeobecný zvyk básnění dovoloval dále, aby se ten hold vzdal dámě i v zvučné formě veršů. Kanzona, píseň milostná na „svou dámu“ nesměla nikomu být ve zlé vykládána, ale útlocit vyžadoval, aby osoba, jíž ohnivé verše platily, zůstala tajemstvím. To náleží sice v jisté míře u básníků všech věkův poněkud k věci. Básníci římští měli své Lesbie, Chloë,

Korinny atd., jež by se byli bezpochyby zarděli, jmenovat ve svých dystichách pravými jmény. Také troubadouři tajili „své dámy“ pod jmeny fantastickými Vierna, Loba, Fiametta atd. ale polo z romantického tajemnůstkářství, polo ze strachu před „žárlivcem“, častô jmenovanou osobou tehdejších milostných písní. Činili bychom arci křivdu středověkým „kanzonérům“, kdybychom v jejich milostných písních viděli čírou nemravnost, zrovna jako jí není u mladých básníkův našich. V středověku pak ještě mysticismus, idealizování, přišlo tehdejší milostné poësii zcela jinak na pomoc. Dantova Beatrice v „Božské komedii“ je vlastně personifikace milosti boží nebo theologie, Petrarkova Laura splývá v jeho znělkách pořád více s vtělenou ideou filosofie, pod jmeny ženskými skrývat jisté zosobněné *ctnosti* jest velmi často poëtickým úskokem této dvojlícné milostnosti. I panny klášterní, jako sv. Terezie, píší znělky, a jejich zbožná mluva dluží si nicméně jednotlivé obraty z poësie milostné.

Avšak tento světlý líc má také svůj rub. Společenské formy sebe jemnější, a pokrytecký závoj idealismu sebe světější nedovede zažehnat zlého ducha člověka, smyslnost. Poësie romantické milostnosti vykazuje bohužel nejednu takovou stinnou stránku. Poměry dám středověkých hned na začátku romantické doby nebyly beze vší závady. Manželství v tehdejší feudální společnosti měla přečasto povahu *politickou*, uzavírala se na mnoze ne z lásky, nýbrž k vůli spojení velikých lén, zaokrouhlení území atd. a dámy, které politice takové oběti přinášely, nehodlaly se odříci tím už také úplně vší osobní svobody. Blízkost mohamedánského světa měla, alespoň v „Provensi“, také asi svůj vliv na poměry pohlavní, a společenský mrav zakazoval manželům rytířských dam přísnost a krutost přílišnou. Krom toho přenechával společenský způsob tehdejší dámám více, jak se zdá, volnosti, než nyní. V středověkých básních lze nalézti množství příkladův, že i dívkám i dámám vdaným volno bylo bez průvodu sejíti do zahrady, ba i bez průvodu cestovati, zrovna tak jako dnes dívkám tříd chudších. Této volnosti užívaly tehdejší

dámy vznešené často tak, že tím nepoměrně více získala poësie, než církevní instituce svátosti manželství. Únosy žen byly v rytířských dobách velmi časté. Troubadouři provensalští byli na mnoze lidé nízkého rodu, ale ušlechtilosť jejich mravův a půvab jejich veršů získaly si často náklonnost paní nejvznešenějších, jimž lichotilo, že se slávou básníka jim se kořícího, šířila se také sláva jejich. Koření se trovatora, velmi často služebného na panském dvoře, domácí dámě, byla na začátku *povinnou* asi slušností; lennímu pánu sloužil básník válečnou „sirventes", paní lichotivou její kráse „kanzonou". Avšak z poklon a úcty zdvořilé vyvinulo se časem více. Příroda se vždycky stará o nějakou tu moc vyrovnávací, jež by ulahodila dělané rozdíly kastovní a rodové. Ve feudálním středověku byla strážkyní rovnosti poësie. Bernard de Ventadour, jeden z nejslavnějších troubadourův „Provensi", ale muž rodu nízkého, kořil se v milostných písních královně Eleonoře, dámě to v 12tém století nepodobné pozdější Marii Stuartce, rozvedené manželce krále francouzského, ale ne valně také věrné druhému manželi, králi anglickému Jindřichu II. Za to pak byla královna Eleonora dcerou prvního co do času provensálského troubadoura, hraběte Viléma IX. z Poitou, a velikou ctitelkou troubadourského umění. Jela v druhé válce křižácké oděná v skvostný zlatohlav ulicemi Cařihradu, obdivována jsouc od Řeků co amazonka Panthesilea. Doma pak prý byla náčelnicí tak zvaného „dvoru lásky", složeného z urozených dam, jež soudcovsky rozhodovaly záhadné otázky lásky a poësie. Bertrand de Born, troubadour nad jiné známý Dantem a nejnověji Uhlandem, chudý rytíř, ale ohnivými písněmi válečnickými vykonávající vliv rozhodující ve vlasti své, kořil se Matildě, sestře vévody Brunšvického, rozené hraběnce z Toulousy. Jiná dáma jím opěvovaná byla hraběnka Talayrandová, o jejíž ruku se ucházeli princové angličtí Richard a Geoffrey, ba i král Alfons aragonský, která prý ale přízeň svou věnovala chudému pěvci Bertrandu de Born. Vidal z Toulousy, který mnoho světa sešel od Španělska a Italie až do Uher a Palestiny, opěval Azelais, manželku

místohraběte Marseillského, nemoha však dobýti její přízně. Šťastnější byl Vilém Cabestan, nejintresantnější svou tragickou smrtí troubadour Provensi, jenž jsa pážetem u paní Margarety z Rosilho, byl milován od této dámy, nejkrásnější prý ženy svého věku a manželky svého mocného pána. Troubadourovi Petru z Alvernhe (Pierre d' Auvergne) bylo prý přiřknuto od dam právo, že za každou píseň, jež dojde obliby, smí polibiti nejkrásnější dámu ve shromáždění. Tak vyhlížel středověk na základě současných pramenů, jež sestaviti dal o životě četných troubadourů tuším René, král navarský a pér Provensi v 15tém století. Tato „svoboda a rovnost“ poësie, smíme-li známé moderní fráse užit, rozšířila se z Provensi po vší západní Evropě, a trvala až do 16ho století. Jen s tohoto stanoviska dlužno posouditi známý poměr našeho Záviše z Falkenšteina k manželce Přemysla Otakara II., na niž on taktéž milostné písně psal. Petrarkova Laura byla jak známo manželkou markýze de Sade v Avignoně atd. Ovšem byly vztahy básnicko-milostné v středověku často také obráceny, tak že králové a knížata psali milostné písně na paní a dívky společenského postavení nepoměrně nižšího. Snad i tyto poměry nebyly vždycky nečestné, avšak i když byly, byla milostné poësii přikládána ta moc šlechtící, sníti s nich, co bylo nečestného. Císařové z rodu Hohenštaufův Jindřich VI. a Bedřich II. skládali písně na své milostnice, milostná píseň našeho krále Václava I. je alespoň z moderní české falsifikace známá, a ještě v století 16tém psali francouzský král František I., ba ještě i Jindřich IV. na konci století toho ballady a písně na své milostnice. Máť poësie milostná středověku mnoho v historii své stránek něžných a i velikolepých, jako i sama horší antická má své Herony, Leandry, nebo čisťounkou Katullovu píseň de „Acme et Septimio“, avšak historie je povinna, roušku přílišného idealisování s básnictví romantického sejmout. Pořád hloub upadala poësie středověká na cestě kluzkosti. Již v století 13tém, kde romány o „Lancelotu“ a „Tristanu“ povstaly, byl obdivován hrdina, který vší možnou lstí dovedl klamati oprávněnou žárlivost manžela,

ještě k tomu lenního pána, jemuž tentýž hrdina slavně věrnosť byl přísahal. Necudnosť románů, rytířských novel i veřejných představení divadelních v století 16tém přesahuje daleko vše, co ve věku našem v dobré společnosti se snese. Etiketa a pruderie zavedená od doby Ludvíka XIV. do konversačního tónu a veřejného našeho obcování nesprávně se od básníkův červeného radikalismu odsuzuje co „pokrytství“ (viz na př. samého Schillerova France v „Loupežnících“). Jeť ona strážkyní snad nedostatečnou, ale na ten čas nezbytnou jedné z nejkarakteričtějších předností „čistého lidství“, předností, souvisící s mnohými záhadami krásovědy, přednosti studu.

Probrali jsme nejdůležitější a nejzákladnější motiv poësie romantické, jenž v poësii antické daleko neměl té rozšířenosti a toho významu socialního, motiv milostnosti a lásky. Druhá pak stejně takřka závažná stránka, již k vylíčení ducha romantické poësie je třeba náležitě vytknut, je *bojovnost*, *hrdinství*, *rekovství*, boj v nejrozličnějších jeho obdobách od souboje jen cvičného v častých rytířských hrách čili turnajích, od zápasu na ochranu utištěné ženskosti až do odporu, mravem rytířským často dovoleného proti panovníku, a do svatého podniku za vysvobození hrobu Kristova. Jest takořka z každého řádku středověké poësie vidět, že co se zápasu se zbraní týče, básníci tito jsou znalci, a abychom tak řekli, od řemesla. Oni popisují každý moment boje, každý pád s koně a opětné na něm osednutí, každou ránu a každý odraz, každé zajiskření přilbice a vyražení meče s tak znaleckou zevrubností, s tak unavujícím druhdy detailem, často kolikráte se opakujíce, jako nynější naši básníci každičký detail vnitřních duševních bojů a bolů. Mluvíme-li o unavujících detailech, nemáme ovšem na zřeteli *tehdejší* posluchače a čtenáře, které asi zrovna každá tato zevrubnosť rekovnosti na nejvýš zajímala a povzbuzovala k porovnání, nýbrž myslíme tím jen nynější vkus náš. Nás ty přes míru dlouhé popisy bitev a bojů nudí, asi tak, jako budou někdy ve věku statečnějším a méně nervosním než náš, nuditi čtenáře budoucnosti ta nekonečná duševní hnutí a ty mikroskopicky

vylíčené boje psychologické v románech a básních našich. V středověkých produktech poësie lyrické je píseň milostná zastoupena ne o mnoho četněji, než píseň křižácká, válečná nebo výzevná „sirventes", a i v epice, v románech i rýmovaných i prosaických až do konce 16ho století, střídají se sceny bojovné skoro tak pravidelně se scenami milostnými, jako se důsledně střídají přízvučné a lehké slabiky v našich verších nebo bílé a černé klávesy v našich pianech. Musíme mít za to, že tehdáž ani jediný hrdinný skutek z blízka i z dáli neušel pozornosti některého trouvèra nebo žongléra, byv hned náležitě zveličen a rozšířen organisovanou společností básníkův. Středověké zpěvy epické a hrdinské vykonávaly úkol ovšem poněkud vzdáleněji podobný našim nynějším novinám. Jako při slavnostech pěkných letních dnův, při turnajích, hodech, korunovacích atd. přednášely se zpěvy milostné nebo romance, ať již způsobem deklamačním a recitativním, nebo s průvodem zpěvu a kytary, tak za dlouhých zimních dob, kde hrad panský osaměl, a jen málo který poutník do Říma nebo Palestiny zavadil o pohostinnou síň rytířskou, troubadour nebo žonglér zanesl kratochvíl v komnaty panského skalního sídla. Před žádným hostem nespouštěl se hradní zdvihací most tak ochotně, jako před trouvérem, když koňmo nebo pěšky, s loutnou přes bedra přehozenou zavítal před hrad. Tam, v rytířské síni, před celou společností hradní, před otcem rodiny a zvědavými slečnami, jakož i rusovlasými pážaty, z hradu sousedního na cvik a úsluhu přijatými, přednášel trouvér své romance, písně nebo rytířské „pověsti", předchůdce pozdějších románů, při dlouhých románech každý den dobře vyměřený kus, aby se zvědavost zvláště mladého pokolení náležitě napínala, až dokončiv za dny nebo týhodny své produkce opustil, štědře obdarován penězi a obnošenými rouchy — nebylot tehdáž zvláště žonglérům a minnesängrům dokonce stydno brát co „honorář" v náhradu skvostnější šaty, mající zcela jinou cenu, než nyní — jednu panskou tvrz, aby za stejným účelem bral se na hrad sousední. Tak za dob rytířských hrdinské zpěvy o Rolandovi

nebo králi Artušovi asi podobně bavily fantasie mladého pokolení, nejsouce dokonce zamítány i posluchači věku staršího, jako jsme my za let dětských poslouchali pohádky babiččiny, nebo jako jsme za věku dospělejšího rádi navštěvovali nějaký „rytířský kus“ divadelního repertoiru.

Tak jako Walter Scott obnoviv nejdříve veršem, později prosou v světoznámých svých románech novoromantiku v Anglii, mínil ducha této poësie vystihnouti známými verši:

Shield and lance, and brand, and plume, and scarf.
Fay, giant, dragon, squire and dwarf.

(Štít a oštěp, a meč, chochol a šerpu
Vílu, obra, draka, zbrojnoše a pidímužíka.)

tak zase jiný romantik novoněmecký Tieck zahrnul podstatu romantiky stejně známými v německé literatuře verši:

Mondbeglänzte zaubernacht
die den sinn gefangen hält,
wundervolle mährchenwelt
steig auf in der alten pracht.

(Čárovná noci měsíčná,
jíž je smysl opojen,
divokrásný světe pohádek
povstaň v staré kráse své.)

Z obou těchto citátů vysvítá jakožto podstatná stránka staroromantického básnictví mysticism a hyperbolism, náklonnost k vypravování *divů*, *čar a zázraků*, honění se po světech neznámých ba nemožných, mezi postavami nadlidsky zveličenými nebo do titěrnosti zmenšenými, uprostřed častých zjevů duchů a bojů s draky a fantastickými příšerami — zkrátka celý ten aparát, který ještě dnes tvoří nejoblíbenější obsah našich pohádek. Tato touha do neznámé bezmeznosti, do mlhavého polosvětlí, v němž ostré obrysy předmětů obyčejných se zatemňují nabývajíce vid příšernosti, náklonnost k mysticismu, je až po jistou míru přímětkem každé poësie. Avšak má arci tato mystičnost své stupně. Jako mládež libuje si v pohádkách potřebujíc jinou zas stravu ve věku dospělém, tak i prvotní stav kulturní, kde fantasie a poësie je takřka sama na světě, jen málo podporovaná *zkušeností*

a vědou, nese se k bezmeznému divomilství, a jako Homer měl svou zemi Phaeaků a starý svět své Centaury, Polyfemy a Thersity, tak si obliboval všecku tuto přílišnosť i hrdinský věk nové Evropy, středověká romantika. Architektura středověku, již románský, ale zvláště gotický sloh vykazují podobnou hyperboličnost v krásocitu, závratné špice věží a odvážně lomené oblouky, labyrinticky točité linie v pološeru malovaných oken oproti jasnému plnosvětlí a souměrné jednoduchosti slohu antického nebo renaisančního. Kdo by chtěl kterýkoli středověký román o zakletých zámcích nebo magnetových horách porovnat s důmyslným a předce střízlivým vypravováním znamenitého anglického románopisce Defoë o „Robinsonovi", vypravováním prodchnutým již naskrze zřetelem k přírodovědeckému bádání věku osmnáctého, nabude asi nejspíše názorného poučení o tom, jak zcela jinak, všude dbajíc pravdy, pravděpodobnosti a přirozenosti vyhlíží neznámý svět básníka moderního. Příležitosti k zevrubnějším příkladům této středověké náklonnosti k divům a čarům naskytne se nám později hojnost.

Když romantická poësie slavila v prvních desítiletích devatenáctého století zvé znovuzrození, vytýkáno jí, že je zpátečnická, hovící přílišnému konservatismu, a že to zbožňování středověku je na úkor svobodomyslnému hnutí modernímu. Avšak jakož ani při *celé* novoromantice nelze dokonce ospravedlnit výčitku nahoře dotčenou, změří-li se i jen na př. ohromná distance, jaká leží mezi původním konservatismem Viktora Huga a nynějšími demokratickými jeho názory, může se tím méně svobodomilovnost, tento požadavek neodbytný každé pravé poësie, upřít básníkům romantické doby středověké. Jsouce zvláště v středověku starším hluboce prodchnuti myslí nábožnou, stavěli se básníci staroromantičtí nicméně zcela jinak k *osobám*, které tu velikou instituci náboženskou, církev, představovaly, a nepropustili ničeho ani papežům, ani králům, co zdálo se jim být nespravedlivým. Naopak, jestli kdy básnictví konalo ten úkol, od proroků starozákonních mu v odkaz daný, že beze strachu

pozvedlo hlasu svého proti přemoci jakékoli, bylo to v středověku. Troubadouři Vilém de Figueiras, Petr Vidal z Toulousy, Petr Cardinal, jsouce svědky zoufalého zápasu vlasti své, vyhlížejí místy skoro jako *političtí* básníci devatenáctého století. Verše jejich, formou neobyčejně dokonalé jako výmluvností rázné a ohnivé, namířené tu proti „podvodnictví" Říma, tu proti zkaženosti kněžstva a přepychu šlechty tehdejší, obsahují myšlenky někdy věru moderní dosti blízké výzevům na př. novoněmeckého Herwegha, když píše:

Reisst die kreuze aus der erden,
alle sollen schwerter werden.

(„Vytrhněte ze země všecky kříže,
nechť rázem na meče se promění")

nebo pověstné na Rusi písni Někrasova „Volga", v níž ruský revoluční pěvec odvažuje se doufat o národu ruském:

Ты проснешся-ли исполнѣнный силъ
сокрушишь поляча и корону.

(Probudíš-li se ze sna pln síly,
zdrtíš i kata i korunu).

A co o troubadouřích Provense platí, u nichž opozice proti Římu spojuje se s vlastenectvím, platí rovněž o německých „minnesängrech", ani v boji Hohenštaufských císařův s papeži stáli rovněž na straně svých národních císařů, jichž boj směřoval arci na mnoze proti republikánské svobodě italských měst. Walther z Vogelweide, pokládaný od svých krajanů za prvního německého básníka své doby, je snad více než pěvcem „milosti", básníkem *politickým*, brousícím ostré šípy veršů proti papežům a kardinálům, a stejným směrem lají na Řím a mnichy minnesängři němečtí Reinmar starý, Marner (námořník), Sperrvogel, Reinmar ze Cvetru atd. Dante namočil péro své v oheň nejopravdivějšího hněvu, kdykoli o sveřeposti malých tyranů italských mluví, on v „Božské komedii" odsoudil i papeže Boniface VIII., Klementa V. atd. do jednoho z hlubších kruhův pekla, a tercinami zničující síly stihl nedbalost o Italii císaře Albrechta I. Petrarka, ač vítaný host v paláci papežském v Avignonu

podobným asi způsobem, jako počítali později papeži Julius II a Lev X. mezi nejprvnější své osobní přátele Rafaela a Michelangela, Petrarka nicméně v některých znělkách svých stihl kletbou památku avignonského papežství, a pustil ostrou básnickou filipiku na nezdárné „panstvo italské". Ohnivá výmluvnost starších básníkův středověkých mění se u pozdějších na satyru, arci ne zrovna ve prospěch poësie. Bocaccio ve svých světoznámých novelách, jakož i četní jeho stoupenci v Italii, Machiavell v jedné ze svých známějších komedií „Mandragora", otec středověkého anglického básnictví Chausser, soudruh a přítel Wiklefa, francouzský satyrik Rabelais a četní jiní šlehali nejostřejšími biči svých na mnoze rozpustilých nápadů nejen mnichy, ale i papeže a jeho dvůr. I s tohoto stanoviska budeme mít příležitost, s podrobnostmi zajímavých těchto úkazův opozičního ducha v středověku, jehož ani španělská literatura, ze všech nejkonservativnější, není zcela prosta, blíže seznámiti čtenáře v rozboru jednotlivých literatur.

Na tomto místě zbývá jen ještě krátké poukázání k tomu, byl-li zkrz na zkrz originálním, nebo odkudže se vzal ten kulturní proud, jehož jednotlivé stránky jsme právě rozbírali: Herder praví ve svém i dnes ještě znamenitém spise o „filosofii dějin lidstva", že veškerá naše vzdělanost skládá se z prvků řecké, římské a arabské kultury, a jakkoli od té doby, co to Herder pověděl, mnohé nové výskumy učiněny byly o staré vzdělanosti Egypťanů, Indův, Asyrův a i Číňanův, platí co do hlavní věci výrok onen i dosud. Jakkoli pak v prvním středověku ještě byly v paměti jednotlivé tradice starořímské (viz na př. básník Virgilius u Danteho, nebo Verzelius v bulgarských spisech Bogomilských), jakkoli dědička latinské vzdělanosti, církev, nemálo kusův církevních přidala i k hudbě i k poësii romantické, tož předce nejvíce asi předmětův dostala romantika ze Španělska, z maurického sousedství Provense. Pokud neznalci jazyka arabského z překladův o tom souditi lze, má poësie arabská podobný myšlenkový obor, podobná porovnání a básnické figury, ba i na mnoze

podobné druhy básnictví, jako poesie provensalská, pramáti středověkých a moderních básnických literatur. Neobvyklá v starém básnictví řeckém, klidném a souměrném, jako antické sochařství, vřelost a hloubka citu *lásky* jest i v poësii maurické základním tonem všeho básnění, a pyšní-li se stará literatura provensálská, že počet jejích troubadourů obnáší čtyry sta, nepočítaje ještě čtrnáct básnířek čili troubadourek, čítá poësie maurická ve Španělích arabských básníkův milostných přímo na tisíce. Jako v středověku králové a knížata křesťanští považovali za chloubu, byli-li vřaděni v seznamy troubadourů a minnesängrů, tak i emir el mumenim (kalif a hlava říše) Abderrahman III., nejmocnější snad panovník světa v století desátém, a jedna z nejzajímavějších osobností dějin vůbec, byl prý nejudatnějším bojovníkem, nejkrásnějším mužem, a při tom znamenitým básníkem arabského kmene. „Serenady“ a „alby“ (večerní a ranní písně na oslavu lásky) jsou původu maurického. Taktéž jsou prý nejkarakterističtější středověké způsoby, galanterie a rytířství, pohostinství a ochrana slabých, přenešeny od Maurův do barbarské Evropy. Fauriel a Villemain, znalci literatur prvorománských tvrdí, že i instituce rytířských řádů *duchovních* (Johanitů a Templářů) má svůj vzor v podobném založení maurickém. Co se *divomilství*, *čárův a zázrakův* dotýče, tož ovšem nesnadno upříti, že jistá část této pověrčivosti může být odkazem poslední doby císařsko-římské (viz o tom „Dějiny ducha osvěty“ od Hartpoola Lecky-ho), avšak dobrá polovice fantastičnosti středověké bude asi rovněž, jako veškerá věda a kultura století jedenáctého nebo dvanáctého, částí arabského dědictví. Čte-li člověk překlady literatury arabské, orientální báje a povídky, nalezne tam podobné zjevy duchů, podobnou přemrštěnost motivů vedle ovšem nadšeně líčených kras, nalezne tam podobné křišťalové jeskyně a podzemní poklady zlata, hlídané od draků nebo zakletých panen, jako v básnictví středověkém. Jest podle rozličných symptomů míti za to, že filosofie arabská, ač pěstujíc pilně vědy exaktní, matematiku, hvězdářství, přírodozpyt atd., měla nicméně

o tom, co „život" jest, domněnky své odvážné, blízké snad Pythagoreismu a Ovidovým „Metamorfosám" o stálých proměnách hmoty. Bez takých arci přespříliš fantastických domyslů, bez hlubšího přírodovědeckého názoru byly by ty stálé proměny a čáry v arabských povídkách nevysvětlitedlným nesmyslem, národa tak vysoce vzdělaného nedůstojným. Avšak není pochyby, že symbolika, podobenství, hrály velikou při tom roli. Také jest alegorie, ona figura, kterou se neživé předměty přírody uvádějí co živé a mluvící, figurou hlavně orientální. Co se pak konečně toho *polemického* ducha, opozice proti středověké velmoci, zejmena papežské, týče, jsou i v tom vzhledě stopy vlivu Mohamedánského. Jakž by nebyl měl vzdělanější tehdáž islam oproti křesťanstvu, jemuž jak na Východě tak v Španělsku jen autorita Říma dávala potřebnou proti arabskému světu jednotu a svornost, praktikovati starou politiku: „rozděl a panuj"? Není to zajisté náhoda, že knížecí troubadouři jako Richard Lvísrdce, nebo císař Bedřich II. byli zároveň diplomatičtí přátelé Saracenův, druhý docela jeden z prvních „svobodných myslitelův" Evropy na půl tisíciletí před Voltairem, prohlásiv všecky tři čelná náboženství tehdejší za „podvod." I mocný řád Templářův, když jej poměry sousedství nutily, zachovávati k Mohamedánstvu poměry přátelství, byl od náhončích francouzského krále Filipa Krásného, jimž papež Kliment V. neodporoval, obviňován, že prý v klášterních svých palácích koří se tajně modle, nazvané „Bafomet" (rozuměj „Mahomet"). Viděti z toho, že kdo se nezdál být křesťanem přísně pravověřícím, nebo koho diplomacie a obchod nutily, býti snášelivým ku vzdělanějším Saracenům, byl ihned obviňován z tajného spojenství s Islamem. Jakkoli tedy jisto jest, že zejmena kacířství provensalské do jižní Francie se dostalo od Bogomilců z Bulgarska, nelze nicméně pochybovati o tom, že všecko politické i náboženské sektářství protipapežské těšilo se více méně protekci Mosleminův.

Forma staroromantického básnictví.

Celý myšlenkový obsah básnictví středověkého, tuto několika črtami naznačený, nabývá ještě zcela jiného významu, uváží-li se, jak umělecká, u poměru k začátečnictví ku podivu dokonalá, a při tom naskrze originální jest *forma*, v níž se obsah tento obláčí. Neboť čím větší jest vroucnost a bezprostřednost citová, jíž se básnictví milostné, čím větší jest na mnoze síla a ráznost, jíž se básnictví bojovné a politické doby této označuje, tím větší jsou zas na druhé straně obtíže formy, tím umělejší veršovnické zákony, jakéž si básníci středověcí ukládají — obtíže, kteréž oni nicméně přemahají zrovna s hravou technickou zručností. Každý v básnické technice zkušený veršovec bude vědět, kterak forma příliš umělá a těžká je na ujmu pronášení myšlenek rázných, hlubokých nebo plasticky jednoduchých. Také lyrika antická má své podivuhodné lehkosti anakreontické, avšak forma skvostů lyriky staroklasické je poměrně lehká, nevyžadující mnoho potu. Jinak v době staroromantické, alespoň pokud se lyriky, a v začátcích jejich i epiky dotýče. Musí se říci, že naše poësie moderní jen co se stránky filosofické, pojímání života týče, představuje oproti době romantické pokrok. Co se však umělosti a podivuhodné propracovanosti formy a rýmů dotkne, nepředstihla ani doba novoklasicismu, ani poësie století devatenáctého složitou ozdobnost provensalského, italského nebo starého španělského veršovství. Jest snad něco podobného jako v umění výtvarném. Vyrovnáme se snad architektuře mauricko-gotické, co se technické konstrukce, kolosálnosti, přehlednosti a vyrovnalosti *celku* týče, avšak co do obtížnosti a báječně pilné propracovanosti kamenického detailu jsme toliko starých středověkých mistrů nápodobiteli.

Pravili jsme, že jako základní motiv poësie romantické, tak také forma její je něco nebývalého, značně *nového*. Jako kultus ženského pohlaví, vytvořený romantikou, působil na vešken socialní život až na naše dny, tak i hlavní okrasa

poëtické formy romantické zůstala od té doby neoddělitelná ode všeho veršovství — *rým.* Jestliže veršování není přirozeně nic jiného, než řada pomůcek ku zvýšení *krásy* jazyka všedního, hledaly jazyky klasické toto zvýšení krásy ve větší bohatosti a různosti, v postupu a pohybu veršové věty. Rozměr každé jednotlivé slabiky, zda krátkost nebo délka, a v jakém hudebním střídání mají být ty krátkosti a délky — to hlavně bráno ve veršovství antickém na váhu. Veršovství pak romantické, postavivši zákon *přízvuku* na místo *měření délek* učinilo vnitřek verše mnohem jednodušším, jaksi zanedbanějším, poněvadž přízvuky s nepoměrně větší pravidelností po sobě následují, než délky a krátkosti, vyžadujíce tedy píle menší. Ba i pravidelnější střídání přízvučných a bezpřízvučných slabik uprostřed verše bylo zanedbáváno, a slabiky romantického verše jen jednoduše *počítány*, tak že jen číslo jejich, nikoli pak jakost tvořilo správnost verše dostatečnou. Avšak za to verš romantický přiložil veškeru bedlivost ku kadenci, k *zakončení* verše, od něhož žádal *stejnozvuk* čím větší tím lepší. Ve verši antickém byl konec věty veršové celkem to *nejlhostejnější*, neboť takořka nikdy nebylo přísně předepsáno, máli na konci být délka nebo krátkost, a slabika lhostejná (anceps) byla východem nejobyčejnějším. Za to verš romantický zrovna tomuto východu věnoval pozornost *největší*, on jen nerad propouštěl veršové větě na konci plnou svobodu, a žádal nepoměrně častěji zachování přísného zákona stejnozvučnosti, dovedeného v rozměřené střídavosti a časté měnivosti do báječné takřka zručnosti.

Záhada vynalezení a prvního původu *rýmu* byla již často na jev vynešena, a na základě veliké sečtenosti pojednávána od Grimma, Fauriela a celé řady jiných estetiků a učenců, však nedovedena, tuším, ještě k výzkumům úplně bezpečným. Nejblíže na snadě byla domněnka ta, že i za tento vynález děkuje moderní básnictví počinu Arabův. Jazyk arabský má neobyčejně mnoho stejných koncovek, a jest tudíž zvláště schopným k rýmování, ba on dovede lehce stejnozvuk — rým — provésti nejen ve dvou, alebrž i ve třech a ve

čtyrech slabikách. Že arabské básnictví předcházelo před provensalským v užívání rýmu, je arci nepochybno, zrovna tak, jako že římská poësie rýmu ještě neměla. Nejstarší epické zpěvy francouzské mají přes celou řadu veršů pořád jeden a týž stálý rým. Odkudž tyto *monorymní* zbytky staré epiky vysvětliti kratčeji, než z formy arabských ghasel, básniček to založených na stálém vracení se jednoho a téhož rýmu? Jest velmi pravdě podobno, že kdyby se bylo rýmování v jedenáctém století jen *samostatně*, instinktivně, bez vlivu arabštiny počalo, byly by se vyhledávaly rýmovací pravidla *lehká*. Avšak zrovna naopak, provensalské a i časné starofrancouzské veršovství překvapuje nesmírnou bohatostí rýmův. Nicméně je domněnka *jen* arabského původu rýmu, jak se zdá, přemožena. Shledalo se, že existovaly křesťanské písně chrámové rýmované a přízvučné na dlouho před Araby, již za časů prý Konstantina. Z toho jiní vyvodili až i důkaz, že rým je tak starý jako poësie sama a že, jakož stejnozvukost na počátku slov — tak zvaná *alliterace* — nenacházela se jen v starogermánském básnictví, kdež jen nápadněji se vyskytuje, nýbrž již u Virgila a před ním, tak že i rým existoval nejen za doby Horáce (známý jeho verš: prodit ridicu*lus mus)*, alébrž již za dob Homera. My připomeneme k tomu ještě, že poësie hebrejská oblibovala si paralelismus (stejnotvárnost) myšlének a vět, a od paralelismu myšlénky do stejného *zakončení* vět, není, jakož bible dokazuje, již tak daleko. Také není pochybnosti, že chrámová liturgie vůbec — a křesťanská zvláště měla již záhy ráz slavnostní — hoví velice opakování jistých závažných vět a koncovek. Kdo na př. i dnes u veliký pátek poslouchá pozorněji římskou liturgii, bude udiven tím slavnostním effektem, jež činí opakování *stejných* závažných slov, provázených gestem (flectamus genua; levate). Libý a při tom mocný dojem *refrainu*, tohoto blížence rýmu, jest v rozličných chrámových responsoriích (litaniích) zrovna tak nepopíratelný, jako mocně dojímá figura opakování v stupňování řečnickém ku př. „a Brutus věru jest počestný muž“ v známé řeči Antonia u Shakespearea.

Nechť však cokoli se věří o vynalezení a prvních počátcích rýmu, jisto jest, že tento nový ornament básnické mluvy vyskytuje se poprvé v rozšíření přehojném, co sebevědomý zákon a již v dokonalosti podivuhodné teprv *na začátku středověku*, napřed v provensalském, a potom ve veškerém ostatním básnění západní a střední Evropy. Odtud pak po šest, sedm set let až na naši dobu nejen podržel, zároveň s neoddělitelnou od něho přízvučností verše, vítězně vrch nad konkurencí verše staroklasického, alebrž se i ještě dále rozšířil do národních literatur severu a východu Evropy. Když klasicism od století šestnáctého začal podmílat půdu staré romantiky, obnoveno ovšem zase užívání hexametru, safické a jiných antických slok, avšak rým po celou dobu sedmnáctého a osmnáctého století nejen že nebyl vytlačen, ale naopak zkoušeno rýmovati i hexametry i safické ody! Tak úplný byl triumf rýmu! I v dramatickém básnictví, nejskvělejší to literární vymoženosti doby novoklasické, útvaru to předce takovém, že již samou povahou svou odkazuje k nápodobení života realního, tedy k *mluvení*, ne zpívání, bojoval nicméně rým dosti vítězně s přirozenější bezrýmností verše. Anglická dramatická literatura užívajíc v prvních dramatech svých ku konci století šestnáctého starého, již Chausserem zavedeného pětistopého jambu odkázala sice rýmu místo vedlejší, avšak za to španělské drama míchá staronárodní rozměr redondillův (veršův osmislabičných) většinou rýmovaných, tak často s parádním rýmovým aparátem tercin, stancí ano i znělek, (!) že toto přílišné přihlížení k jazykovým okrasám největší nese vinu slabší síly a dramatičnosti bohaté španělské literatury. Francouzské drama, klasické skrz na skrz, dodrželo co stereotypní verš dramatu středověký alexandrin, opatřený bez výminky rýmem. A jakmile se drama italské, dávajíc podle vzoru středověkého kostelního divadla větší prostor *zpěvu*, začalo měnit na *operu*, dostal se v ní opět rým k neobmezené samovládě. I jazyky, které pro neplné a nejasné vyslovení samohlásek zdají méně hoditi se k rýmování, jako anglický a ruský, učinily nicméně potřebné

ústupky, a přijaly samovládu rýmu. Ruské básnictví přijalo tuto západo-romántickou reformu arci teprv během osmnáctého století, neboť v starších historických zpěvích ruských — dosti hojných v ruské literatuře, jako francouzské „chansons de geste“ — není o rýmu ani stopy.

Zároveň pak s rýmem zůstal neoddělitelným od moderního básnictví verš *přízvučný*, jemuž arci více hoví vešken útvar moderních jazykův, verš spíše jen počítající slabiky, než měřící jejich délky. Zavádění na novo onoho klasického měření — časomíry — potkalo se všude s nezdarem. Když klasicism začal v století 16^{tém} vlivem básníkův tak nazvaného „sedmihvězdí“ jevit mocný vliv na francouzské básnění, pokoušel se básník Baïf psáti přes všecku nepodajnost frančiny i časoměrné francouzské hexametry, avšak zůstal s pokusem tím osamělým, a Francouzi dob pozdějších museli se spokojit s překlady Homera a Virgila v prose. Španělská poësie 16^{ho} století nápodobovala antické daktyly (versi del arte mayor) a rýmovala často sloků safickou, ba Esteban de Villegas na začátku 17^{ho} století snažil se dělati španělské hexametry, zrovna tak nepřirozené španělštině, jako byl Baïfův pokus ve frančtině. Avšak všecky ty umělůstky antické zůstaly v nepatrné menšině proti romantickým stancím, tercinám a zvláště znělkám. Novoněmecké básnictví utvořilo si (Klopstock) svou zvláštní safickou sloku, a svůj zvláštní přízvučný hexametr, kterýmž pohanským veršem nejen Klopstock svého „Mesiáše“ psal, ale jemuž ještě i Goethe i Schiller věnovali velikou přízeň; ale kdo píše dnes v Němcích, po vítězném vzniku novoromantiky ještě hexametrem? Jazyk nás český snese spíše, než kterýkoli jiný moderní, verš časoměrný, ale již veršovcům našim století 16^{ho} a 17^{ho}, Benediktu z Nudožer, Komenskému atd. plichtí se pořád přízvučný zákon do jich špatně rýmovaných hexametrů a safických slok, a v novém našem básnictví rozhodl Jungmann, co muž skrz na skrz moderní, zcela správně spor metrický ve prospěch přízvuku. Ještě sám Jan Kolar rozdělil sice v „Slávy dceři“ srdce své mezi antický dystich a moderní znělku — kteréž poslední

on, žák Danteho a Petrarky musel arci věnovati tu větší srdce půli — a také ještě Čelakovský skládal epigramy v hexametrech; ale s Vinařickým rozloučil se hexametr neodvratně s pokulhávající za časem českou poësií, a Vocel a Mácha uvedli do básnění našeho trvale romantické formy a romantického ducha. Tak vítězně hle! postupovaly rým a přízvuk! Neníť arci pochyby, že rým má také něco neblahého vlivu na poësii. Jakož jest známkou každého úpadku vkusu a každé nedospělosti v krásochuti, že ornament, okrasa pouhá, tlačí se všetečně v popředí, nedávajíc proniknouti účelnosti a sličné jednotě *celku*, tak i pouhé rýmování chce být často „poesií". Avšak přes to předce zas pravá poësie doby naší může se jen výminečně obejíti bez okrasy rýmů.

Podobně příznivý osud měl ve veškeré moderní poësii jiný formový okrasek středověkého básnictví — *refrain*. Refrain jest slovo provensalského původu (refrim), a již to poukazuje k vlastním vynálezcům okrasy této, kdyby to i *positivně* nedokazovaly zbytky provensálského básnictví samy. U troubadourů totiž lze nalézti dost a dost písní refrainových, zvláště je-li forma jejich lehká, zpěvná, prostonárodnější. Příbuznost refrainu s rýmem jest patrná, neboť jako rým jest stejnost zvuku na konci jednoduché věty — veršové — jest refrain stejnozvučnost na konci složené věty — *slokové*. Figura opakování, z níž se refrain vlastně vyvinul, jest sice v antickém básnění a řečnění již v plné míře oceněna, avšak v té zvláštní formě refrainové, aby i každá *lyrická* sloka opakovala na konci jistou *stálou* frási nebo větu, v té formě zužitkovala figuru opakování jen poësie romantická. Kdo zná arabskou ghaselu, která nejen rým ale i celou řadu stejných *slov* opakuje ku konci každého dvouverší, domyslí se, že i na povstání provensálského refrainu mohla mít vliv poësie arabská. Ostatně jsme již podotkli, kterak také křesťanská chrámová liturgie (litanie) dokazuje, jak opakování jistých závažných slov nebo odpovědí — responsorií — nevede dokonce k monotonii, nýbrž dobře provedeno, k stupňování a efektu. Neníť arci pochybnosti, že k pravému ocenění

a pochopení středověké lyriky lze dojít jen znalostí také tehdejší *hudby*, kteráž byla na začátku neoddělitedlným doplňkem poësie. Nejčastější forma sloková byla totiž *trojčlenná*, při čemž po dvou *stejnotvarných* verších nebo veršových složkách ten třetí následující verš nebo složka byla *rozdílná*, ale za to se *opakovala* (repetitio, německy „aufgesang"). Jest pravdě podobno, že opakování stejné *hudební* věty vedlo asi také k stejnému zakončení *slovnímu*, a pravý půvab refrainu vynikne teprv průvodem hudby. Bezpochyby, že básníci středověcí užívali refrainu jen v lyrických skládáních ku *zpěvu* určených, jako v albě, pastorele, v romanci, v baladě (taneční písni), a ne tak lehce v básních, určených spíše k recitaci, nebo naším slovem řečeno, k „deklamaci". Avšak nechť tomu jakkoli, každým způsobem jest refrain slohová pomůcka a ozdůbka zavedená do poësie v středověku. Nalézti ji nejdříve u troubadourů (ku př. v „albě" Girauda de Borneil, u Bertranda Folcona, Riquiera atd.), u francouzských starých romancierů (ku př. Audefroi le Bastart), v množství středověkých francouzských chanson a balad (u Karla Orleanského, u Villona, u krále Františka I.), u anglických minstrelů, v množství jejich romancí a písní, u minnesängrů německých (Heinrich von Morungen, Steinmar), v barzeletách a letrilách Italiánů a Španělův 15^{ho} a 16^{ho} století (Lorenzo Medici, Inigo de Mendoza, Gil Vincente, Camöens, sv. Terezie), ba i u nejmenovaných rytířských lyrikův *českých* 15^{ho} věku. Doba novoklasicismu povrhla ovšem ve svých ódách, elegiích, eklogách atd. romantickou okraskou refrainu, avšak v devatenáctém století dobyl si refrain opět široké obliby u velikých i malých básníkův. Jsouť to především nejpopulárnější dva lyrikové Anglie a Francie, Burns a Beranger, dále Giusti, tento Beranger Italie, kteří ve svých prostomilých, hlavně na zpívání lidu vypočítaných písních nemohli se takřka ani hnouti bez užití refrainu. Z Percy'ho: „Reliques of ancient english poëtsy", z vydání starých minstrelských romancí, a z Herderova „Stimmen der völker in liedern" porozuměli duchu staré roman-

tiky Němci, a odtud se také jim stal oblíbeným refrain, napřed Bürgerovi (v Leonoře), Goethemu, tomuto mistru lyriky (ku př. známý refrain: „Dahin, dahin möcht ich mit dir, o mein geliebter, ziehn“ z písně Mignonovy), Uhlandovi v znamenité jeho baladě: „Das glück von Edenhall“ atd. Francouzi, kde lid vlastně vždycky zachoval zálibu pro starou chansonu, nepozbyli ani refrainu nikdy zcela, avšak úspěchem Berangerovým přivykli mu arci ještě více. Z příkladův neskonale četných poukazujeme k známé písni Labordově „le départ pour la Syrie“, k jiným politickým, jako „Marselaisa“ od Rougeta de Lisle, „la Parisienne“ od Delavigna, k baladě „Bélisaire“ od Lemerciera, k písni Lemoina s tím vřelým refrainem: „. . . de la Bretagne le soleil est si beau! (tak krásné jest slunce Bretonska“), k vojenské písni Duvala „Roland“, k baladě Chateaubriandově s refrainem: „toi que je sers“, (tobě, kteréž sloužím), k znamenité písni na ocean Emila Deschampse s refrainem: „les jours sont doux près de tes flots amers“ (krásní jsou dnové poblíže tvých vln hořkých), k písni Delavignově „Nanna“ s refrainem: elle est si belle et je l'aime tant“ (tak je krásná a tak ji mám rád), k Scribově baladě „Mon fils est là“ (Můj syn je zde) atd. Z básníkův italských citujeme zde především roztomilou baladu Grossiho z románu „Marco Visconti“ připomínající vliv Berangerův: „Peregrina rondinella“ (cizokrajná vlaštovička), Cesara Betteloni-ho: s'io fossi un augeletto“ (kdybych byl ptáčkem); Gazolettiho dle německé známé Arndtovy písně „Was ist des Deutschen vaterland“ složenou italskou: „Qual e la patria dell' Italiano“ (kteráž jesti vlasť Italiana), kteréž obě lze porovnati s naší Tylovou: „Kde domov můj“; dále znamenitou baladu Carrerovou „la vendetta“ (pomsta) s efektním refrainem: „antica storia narra così“ (tak vypravuje stará báj), Mercantiniho podle známé německé písně: „Bei Warschau schwuren“ spracovanou italskou: „Eran trecento, eran giovanni e forti, e sono morti“ (Bylo jich tři sta junáků statných, a teď jsou mrtví) a konečně moderní válečné písně Vlachů, Ragucciovu: „Vittorio

é sol Re“ (Jen Viktor Emanuel je králem) a známou válečnou hymnu Garibaldiho s refrainem: „Va fuora d'Italia, va fuora ch'é l'ora, va fuora o stranier) (pryč z Italie, pryč, již čas je, pryč, o cizinče.) Anglická moderní poësie je stejně bohatá na podobné efektní písně refrainové ku př. Waltera Scottova balada: „Allen - a - Dale“, jiná do „Panny jezerní“ vložená píseň s refrainem o „osamělém ostrovu“ (the lonely isle), Tenysonova balada: „I'm to be queen o' the May, mother“ (chci být, matko, královnou máje), Jamese Montgomery-ho refrain: „this is a mothers love“ (toť láska matky jest); nešťastného Chattertona dle starých minstrelů nápodobená: „Mie love ys dedde, gon to hys death-bedde al under the wyllowe tree“ (má láska je mrtva, na lůžku leží smrtelném zde pod vrbou); Campbellova zvučná píseň na anglické námořníky s refrainem: „and the stormy tempests blow“ (a větry bouřlivé hučí), Tomáše Moore: „oh then remember me“ (pak na mne pamatuj) a množství jiných písní tohoto básníka. Slovanští básníci, jakkoli poësie slovanská je mladá u porovnání s vůdčími národy západu, pochopili taktéž na mnoze půvabnost a hudebnost refrainu. Viz na př. v polské poësii vedle četných milostných písní zpěvných Goszyńského podtatranský popěvek: „Ach to Dziwożona“ z básně jeho „Sobótka“; Bohdana Zaleskiego „Mara“ s refrainem: „Ach jako we śnie zdaleka wszytko w okolo ucieka“, Slowackiego krásnou modlitbu „Smutno mi bože“; v poësii ruské přede vším mnohoobdivovanou píseň Lermontova: Ukolébavka kozácké matky s něžným kolíbacím motivem: »баюшки — баю» (hajej). Píseň tuto, již Někrasov parodoval na ruské neoblíbené „činovníky“, lze porovnati s podobnou francouzskou ukolébavkou Eugena Lesage „Une mère“ (matka) s refrainem: „sur mes genoux dors en paix mon enfant“ (na kolenou mých spi klidně, dítě mé!) Sem náleží také Puškinova «Опытность« (zkušenost), téhož bodromyslná píseň na jeho „rodokmen“ s refrainem: „já prostě ruský měšťan jsem“ a konečně i Puškinova humoristická francouzská píseň za mladých let napsaná s refrainem: „jusqu' au plaisir de

vous revoir" (na shledanou.) Z básníkův českých, pokud povědomo, nedosti dosud povšimnutý Jindřich Marek (Jan z Hvězdy) pochopil pěknost refrainu, v básni „Nesmrtedlnost" — „však jiná jest ještě zem" — v modlitbě „Otče náš", Čelakovský ve své společenské: „Za dnů mladosti", Jablonský ve svých milostných ku př. „sejdem se zase", dále „Vlasti mé a Tobě", kterouž lze porovnat s Theod. Körnera refrainem: „Fürs vaterland und meine liebe", a i vzdáleněji se Chateaubriandovou „Cid" s refrainem: „pour ma dame et l'honneur" (za čest a lásku mou.) Věru, kdyby nebylo jiné porovnávací tabely než tohoto seznamu, bylo by z toho vidno, jak jisté šťastné formy romantické zaplavily celou moderní lyriku a veškeré naše nynější pěvectví.

Jakož soustavným použitím rýmu a refrainu uhodila staroromantická poësie rozhodně na dobrou, tak i vynalezením některých důmyslných forem slokových, jimiž rovněž přerváno všecko spojení s řecko-římskou dávnověkostí básnickou, a které od té doby rozšířily se po všech novonárodních literaturách. Sem náleží oblíbená sloka nazvaná „stance" nebo „ottave-rima", zkrátka také „oktava". Dante nazývá sice ve svém díle o „stilu prostojazyčném" (de vulgari eloquentia) *každou* víceřádkovou sloku „stanza", a španělští, snad již i provensálští estetikové nazvali sloky podle počtu řádkův, trojřádkovou „terzinu", čtveřádkovou „quatrinu", pětiřádkovou „quintillu", šestiřádkovou „sestinu", osmiřádkovou „oktávu", desítiřádkovou „decimu". Avšak *ustálen* jest nyní název „stance" nebo „ottave-rima" pro onu formu sloky osmiřádkové, která rýmy svých dvou prvních řádkův opakuje třikráte po sobě, tak že již jen sedmá a osmá řádka zbudou pro nový pár rýmu. Zdali sloka tato vynalezena také již od troubadourův, nelze, tuším, dokázati, avšak jisto jest, že ji znal a užil již německý minnesänger Friedrich von Hausen na konci 12. století. Zpopularizována pak byla „stance" hlavně Bocacciem, jenž v ní napsal svou epickou báseň o „Theseovi" (Teseida). Již v 15. stol. nalezla sloka tato obliby vlivem Bocacciovým; Italian Sostegna v ní podal svou

báseň „Spagna", Španěl Juan de Mena svou dle vzoru Dantovy „komedie" založenou báseň „Labyrinto", Pulci svého „Morgante maggiore", hrabě Matteo Bojardo svého „zamilovaného Rolanda" (Orlando inamorato). V 16. a následujících stoletích zmohla se obliba „stance" tak, že nejznamenitější básníci slavného toho století jí užívali ve velikých epopejích, učiníce z ní takřka výhradnou sloku romantické epiky. Tak Ariosto (Zuřivý Roland), Torquato Tasso (Osvobozený Jerusalem), Alessandro Tassoni (la secchia rapita ukradené vědro). Snad ještě více zamilovali se do stance Španělové, přenášejíce ji přečasto i na prkna divadelní, a píšíce v ní celou spoustu svých, za hranicemi Španělska neznámých eposů. Citujeme z nich Lope de Vegovu podle vzoru Tassova psanou „Gerusaleme conquistada" (Dobytí Jerusalema), pak chválenou přes míru u Španělů „Araukanii" od Ercilly de Zuñiga, kteráž, mimochodem řečeno, napsána aneb alespoň dokončena byla v Praze, kde básník u dvoru Rudolfa II. žil, a množství jiných, z nichž k vůli kuriositě zaznamenáváme jen epos o sv. Janu Nepomuckém od spisovatele nejmenovaného 18. věku. Větší slávu si dobyl Camöens svými po portugalsku básněnými „Lusiady", básní psanou rovněž v stancích. Anglický básník lord Spenser, jenž napsal na počest královny Alžběty romantický epos: „Královna vil", přeměnil v ní Bocacciovu stanci na trojrýmovou zvláštní sloku devítiřádkovou, která se odtud velice rozmohla v básnictví anglickém a nazývá se „Spenser-stanze". Lord Byron ji na mnoze nápodobil a podle něho Puškin v „Oněginu", náš Pfleger-Moravský v „Panu Vyšinském". Do německého básnictví přenesl romantickou stanci Wieland. Napsal v ní, ulehčiv si poněkud její formu, svou epickou báseň „Oberon". Goethe, všeho, co lahodno formou, všímavý, uchopil se jí častěji, ku př. „Epilog zu Schiller's glocke", Schiller až i do dramatu ji přenes (ku př. monolog v „panně Orleanské"), Ernst Schulze psal jí svou „Okouzlenou růži" atd. V české literatuře užil Bocacciovy stance poprvé Vocel ve

svém Předzpěvu k „Přemyslovcům“, načež častěji jí užíváno v básních menšího objemu.

Jiné staroromantické formy slokové neměly tolik štěstí jako „stance“. Quintilla užívána snad jen výhradně v básnictví španělském zvláště od Garcilasa de la Vega, Ponce de Leon, Fernanda de Herrera, nejznamenitějších arci lyrikův Španělska. „Sestina“, velmi umělá kompozice rýmová, vynalezená od troubadoura Arnolda Daniela, nemohla se pro přílišnou svou umělůstku udržeti. Novoromantikové němečtí a také náš Vocel snažili se ji marně vzkřísit k životu. I „tercina“ vzdor skvělému příkladu, jejž dal Dante ve své „komedii“, zůstala obmezena jen na Španěly (zvláště u lyrikû Hurtada de Herrera, Quevedo y Villegas atd.), kde arci až i do dramat přešla, a poněkud na Italii. Ale za to měla slavnější ještě životoběh než „stance“ naše „znělka“, původním italským slovem nazvaná „sonetto“. Jeť to zajisté jedna z nejoblíbenějších moderních forem lyrických.

Vynálezcem této zvučné rýmové hříčky, opakující jak známo v prvních dvou svých čtyřřádkových sločkách až čtyrykráte dva rýmy, byl dle všeobecného domnění Quittone d' Arezzo, jeden z prvních básníkův italských vůbec a toskánských zvlášť, kteří v 13. století přestavše básnit provensálsky, začali tvořit básnickou mluvu italskou. Alespoň není žádný znělce podobný útvar rýmový znám před Quittonem. Slovo „sonet“ vyskytá se arci už u Provensálů, a má tam význam asi podobný, jako „sirventes“. Francouzský učitel poëtiky Boileau, jenž dle mody doby klassické a podle vzoru Horacovy „ars poëtica“ v době Ludvíka XIV. i náuku o veršování psal v rýmech, chválil, nejsa si vědom své o tom nedůslednosti, nicméně rýmovou formu znělky, a poněvadž skutečnou historii básnictví neznal, pověděl udiveným Francouzům zkrátka, že znělku vynalezl Apollo! Po Quittonovi všickni básníci italští 13. věku pěstovali se zálibou znělku, Quinicelli, Cavalcanti, i tak nazvaná „Nina sicilská“, a arci Dante. Avšak teprv neobyčejná autorita, jíž po celé západní Evropě měl Petrarka, pomohla znělce k té rozsáhlé oblibě,

jíž ona požívala od 14. do 17. století, a jíž po krátkém zapomenutí v době novoklassické, požívá dnes zas v míře ještě větší, než Bocacciovi připisovaná „stance“. Od Petrarky počínaje nebylo snad jednoho italského básníka, jenž by byl nepsal znělky, ba mnozí, tuším, nepsali než jen znělky. Rovněž tak ve Španělsku. Když na začátku 16. století klasické „pastýřské básnictví“ Boscanem a Garcilavem de la Vega nabývalo půdy ve Španělsku, byla v jeho průvodu znělka zavedena do Španěl poprve vlastně Inigem de Mendoza v 15. století. Od konce 15. století až do našich dnův patří znělka tak k dennímu abychom řekli chlebu každého velkého i malého španělského básníka, jako za doby starořímské nebo jezovitské hexametr a dystichon. Sňatkem Kateřiny Medicijské s francouzským králem Jindřichem II. dostala se znělka, a vedle ní podivným způsobem i klasicism — vlivem italským vysvětluje se to divné spojení — do Francie, kdež rovněž pěstována byla silně v století 16. a 17. Pozdější francouzská lyrika zanedbávala poměrně znělku, ač i v 19. století Emile Dechamps, Sainte-Beuve a jiní psali znělky. Také do Anglie uvedl znělku přemocný v století 16. vliv italský, a známo, jak důležitou se stala sbírka znělek Shakespearových pro studium i životoběhu — jinak nám bohužel málo známého — znamenitého tohoto dramatika. Arciť jest forma Shakespearovy znělky vlastně nepravidelná, opakujíc rýmy v kvatrinách jen dvakráte místo čtverorýmu. Uvedena byla znělka do anglického básnictví již před Shakespearem, a sice poprvé hrabětem Surrey, jenž již r. 1547 tragickou smrtí sešel. V století 16. a 17. psali četní angličtí básníci znělky, později se tam psaní znělek stává rovněž jako ve Francii větší vzácností. Také Poláci, jinak teprv ku konci 16. století přivedení k básnění v jazyku národním, měli již v 16. století své první znělky, které psal mladý básník Sęp Szarszyński. Za to podivnou náhodou horvatská básnická škola v Dubrovníku, jinak tak horlivá napodobitelka Italianů, a rýmozvučného básnění velice pilná, dospěla jen k neúplnému nápodobení znělky. U Němcův psal první ně-

mecké znělky Schede, latinským jménem nazývající se *Melissus*, korunovaný k vůli svým básním latinským od císaře Ferdinanda I. r. 1561 za básníka. Pěknější arci znělky psali básníci okolí Opitzova, Weckerlin, Martin Opitz sám a Pavel Flemming v první polovici 17. století. Goethe a Schiller byli ještě přes příliš oddáni směru klasickému, aby si byli mohli důkladněji povšimnout formalistických šperků romantiky, a Goethe ve svém známém „sonettu“ zatratil znělku mezi hračky řka:

„ich schneide sonst so gern aus ganzem holze,
und hier muss ich doch auch mitunter leimen.“

(řežu jinak tak rád z celého, a zde musím předce jen ledacos klížit.) Avšak romantická škola oběma Schlegely a Tieckem vyvolaná v život přivedla znělku skoro stejně do oběhu, jako je v Italii a Španělsku, a všickni čelní romantikové Německa, Uhland, Rückert, Lenau, Geibel atd. mají mezi básněmi svými pravidelnou povinnou daň znělek. Uhland pak ve svém „sonettu ku Goethemu“ odporučil pěstitelům znělek příklad velmistra. Praví ť u Uhlanda zosobněná znělka Goethemu:

I tebe velikáne! jemuž trýzeň
se zdály být ty přísné moje rýmy,
i tebe čítám nyní mezi svými,
i ty jsi zkusil půvabů mých přízeň.

Nejpozději se ujala znělka u nás Čechův a u Rusů. Teprv Jungmann to byl, jenž napsal první českou znělku, kdežto první ruská pochází, tuším, od přítele Puškinova Delviga. Puškin sám napsav několik znělek vylíčil v jedné z nich ne sice obvyklým svým poëtickým vzletem, ale jaksi přehledně historii znělky. Znělka tato spíše karakteristická než krásná, opírá se o slova anglického básníka Wordswortha: „Scorn not the sounet critic“ (Neopovrhuj ty znělkou, kritiku!) a zní v překladu českém asi takto:

Laskavě Dante smýšlel o sonetu,
Petrarka zpíval v něm své lásky žal;
Velmistr dospělý až ku Macbethu, (Shakespeare)
Camöens v něm bolné duše mír hledal.

I jeden z dnešních slavených poëtů,
Wordsworth, se milcem znělky stal,
Když nad jezerem *) hlučných vzdálen světů
Přírody božské líčil ideál.
I pěvec Litvy (Mickiewicz) když tam u Tauridy
Ve stínu hor helenských dlel,
Obláčel v znělky vznešené své vidy;
Neznaly ještě znělku naše děvy,
Když Delvig k vůli ní až zapoměl
Hexametrální starodávné zpěvy.

Otec znělky české je vzdor Jungmannu jak známo Jan Kolar, jenž dobrým taktem veden, chtěl oproti starometrikům a časoměrcům dokázat rýmoschopnost a zvučnost našeho jazyka, a volil k tomu znělku za výhradnou formu až i epické básně, jediný, tuším, toho druhu příklad v celém oboru pěstitelův romantiky. I Kolar cítil potřebu z užití formy, dle zdání některých kritiků příliš titěrné, omluviti se zvláštní znělkou, již, ač je as známa valné části českých čtenářův, klademe nicméně sem, poněvadž dobře se hodí po bok veršův „o znělce“ Goetheho, Uhlanda a Puškina. Píšeť Kolar náš takto:

Mnohý jazyk, znělky milé, laje
Vám jak upejpavým hříšnicem,
Že jste jeho útlým žvanicem
Košík daly k tanci s vámi maje;
Ale nač se, skřehlost oudů znaje
Stařec k hebkým vtírá mladicem?
Aneb k sněžným blázen hranicem
Beře roucho palčivého kraje?
Vy jste, kdo vás bez předsudků cení,
Básně, kterým smysl nemizí,
Při tom libých milovnice znění;
Buďtež tedy volné tomu zvuku,
který ku slávskému pobízí
Plesu vaší Hesperidky ruku.

O jiných méně známých formových hříčkách romantiky jako madrigal, rondel, triolet, nebudeme se šířit, a jen ten zvláště vítězný pochod znělky a refrainu po Evropě omluviž

*) Wordsworth, Southey a Coleridge nazývají se za příčinou svého bydliště v Anglii básníky „jezerními“.

nás, že jsme při těchto tak karakteristických kusech romantiky byli tak zevrubnými. Triolet a podobný jemu rondel (rondeau), zvláštní to refrainové formy francouzské lyriky hodlali i novoromantikové němečtí, i naši Jan Kolar a Chmelemský uvést zase mezi běžné mince, avšak „sunt certi denique fines“, každá přílišnost škodí. Na triolet složil rovněž trioletový chválozpěv jistý méně známý básník německý, kteráž hříčka zní v překladu českém asi takto:

Udělat dobrý triolet
Zdáť se to lehkým na pohled,
Všsk darmo ten se namahá
Udělat dobrý triolet,
Komu je Musa neblahá;
Satyra mějž on vtipný vzhled,
A Amor též ať pomahá
Udělat dobrý triolet.

Všecky takřka tuto vytčené slokové vynálezy básnictví středověkého jsou, jakož jsme viděli, povahy více lyrické než epické. Epika v užším smyslu slova středověká, odpočítajíc poslední dobu romantiky v šestnáctém století, nevázala se formou slokovou, nýbrž vyprávěla své „avantury“ veršemi nevázanými, jež Italiané nazývali „versi sciolti“ a Angličané „blancvers“ (ku př. Miltonův „Ztracený ráj“). Arci byly verše tyto rýmované, v nejstarší francouzské epice jedenáctého a dvanáctého století se stále se opakující koncovkou *jediného* rýmu (monorymie), v pozdějších pak jak francouzských tak staroněmeckých rytířských pověstech jsou obyčejným epickým metrem kratší osmislabičné verše, větším dílem dva a dva sousledně rýmované. I tohoto příkladu následuje v jisté míře hlavně tuším dle příkladu Byronova, nová naše reflexivní epika, opustíc starší epickou formu Tassonovy stance, a píšíc, jako nejčelnější zástupci Byronovského směru v evropských literaturách, Mickiewicz, Slovacki, Puškin, Lermontov, mezi Němci Lenau, u nás Mácha, své reflexí tak silně promíchané epické básně veršemi nevázanými, volně rýmovanými. Jestliže tato nejnovější epika má po Byronovi *vlastně* epického, *dějového*, živlu poměrně málo, přetrhujíc stále postup děje popisy

větším dílem skvělé a genialní barvitosti, jakož i zacházkami filosofickými rázu na mnoze pesimistického: nesluší při tom zapomínati, že lepota širokého líčení a popisování jest od jaktěživa od každé epiky — jen prostonárodní snad vyjímaje — neoddělitelná, a že i v středověku nebylo linie přísné mezi epikou, tak že jeden obor přečasto splýval s druhým.

Shledali-li tedy ve všeobecné části práce naší čtenářové, že *duch* našeho nynějšího básnictví vysvětlení svého přečasto nabývá ze středověké romantiky, přesvědčili se zajisté z tohoto oddílu, že odtamtud také ještě mnohem častěji béře své vzory jeho *forma*.

Lyrika Provensálská *).

Učiniti výklad zevrubnější, a při tom samostatnější o básnictví provensálském má značné své obtíže. Neboť při známosti toliko povrchnější libozvučného toho jazyka lze jen na polo tušiti krásu myšlének a verše, ba i báječná bohatost rýmův nezjeví se v plné své lahodě. Podávání pak ukázek, bez něhož každá literární úvaha je lichá, v českém překladu je zas těžké nejen pro tytéž překážky jazykové a pro úplnou věci novotu v jazyku českém, ale i pro vysoce umělou básní provensálských formu. Předmět byl sice již s důkladností velikou pojednán po německu od Dieze, po francouzsku od Raynouarda a Fauriela, po anglicku od Hüffera a přece nezdá se, že pověděno již vše, čeho pověděti třeba. My si v přehledu našem nesmíme arci osobovati dokonce žádné zásluhy, a musíme se zcela opříti o autority těchto znalcův, avšak i takovýto krátký článek o poësii provensálské, u nás dosud málo pojednané, nebude snad beze vší zajímavosti pro umění milovnou část našeho čtoucího obecenstva.

Předešleme tedy zkrátka, jakožto potřebný dodatek k tomu, co jsme již svrchu o jazyku provensálském pověděli, že jazyk tento podoben je něco španělskému, něco staršímu

*) Troubadouři nazývají užší vlast svou „Proensa“.

francouzskému, a vyniká plnou zvučnou vokalisací, tak že se znamenitě hodí i ke zpěvu i rýmování. Jeť on učitelem ostatních jazykův románských, a *původní* jeho název byl právě lingua „romana". Osudy národa provensálského, nepodobné v mnohém ohledu osudům národa českého, mají již z této příčiny pro nás svou zajímavost. V první polovici dvanáctého století vystupuje u prvních troubadourů *Cercamona*, *Marcabruna* a hraběte *Viléma IX z Poitou*, pána celé takřka Aquitanie (Jihofrancie), jednoho z nejslovutnějších rytířů svého věku, poësie provensálská již v plné své zvláštnosti a dokonalosti; na rozhraní pak dvanáctého a třináctého století je krátká zlatá doba troubadourského básnictví, a jmena troubadourů *Petra z Alvernhe* (franc. Pierre d' Auvergne), *Raimona de Vaqueiras*, *Guirauda de Bornelh* (franc. Borneil), *Arnolda de Marvelh* (franc. Marveil), *Arnolda Daniele, Vilema Cabestanha*, *Petra Vidala z Toulousy, Bernarta z Ventadouru, Gaucelma Faidita, Ponse de Capdueil, Peirolse*, mnicha z *Montaudonu*, *Folqueta z Marsilie, Bertranda de Born* pronikla daleko za hranice jich vlasti. O Cabestanhovi na př. zmiňuje se Petrarca ve svých básních, nazvaných „trionfi", o Arnoldovi Danielovi píše Dante i ve své „Božské komedii" i ve svém latinském spisu „o slohu", dávaje mu svědectví, že se velmi mnohému od něho naučil. Bertrand de Born, pán pevného ale nevelkého tuším hradu Autafort dobyl si svými bojovnými písněmi proti králi Jindřichu II. anglickému, jenž co manžel Eleonory z Poitou byl zároveň pánem Aquitanie, tak vůdcovského postavení ve své vlasti, že jeho a jeho strany podnětem vzbouřil se nejstarší syn Jindřicha II. proti svému otci. Král anglický dobyv hradu Bertrandova Autafortu viděl se nicméně nucena dáti básníkovi, v okovech před něho předvedenému, plné odpuštění. Avšak Dante, co hlasatel přísného soudu dějin, odsoudil v „Božské komedii" bojechtivého troubadoura do pekel, přiřknuv mu co strůjci roztržky trest, že musí hlavu oddělenu od trupu stále v ruce nosit. Německý básník Uhland oslavil pád hradu Autafort jednou ze svých nejznámějších balad. Všickni tito proslavení troubadouři

jsou ponejvíce básníky milostnými, a vynikají ve svých poësiích všeho druhu stejně takořka silou jako lahodou jazyka, a rýmovou formou tak umělou a tak dokonalou, že veškerá historie rýmového básnictví nemá nic tomu rovného. Jen přílišné užívání rýmů jednoslabičných a přílišnou napjatost vší mysli na to „hledání“ (trobar) rýmů může básnictví provensálskému vytýkat estetika absolutní. Za nejznamenitějšího básníka mezi troubadoury považovali krajané jeho *Girauda de Borneil* (nar. 1175, zemř. 1220).

Nedlouho trval květ provensálské kultury. Na počátku 13ho století povstala krvavá dvacitiletá válka (od r. 1209 až 1229), která podervala na vždy kořeny samobytu naďaného a vysoce vyvinutého národa, jenž v probuzení národního sebevědomí a ve vzdělávání národních jazykův hrál kdysi roli vůdcovskou, a od té doby mezi mrtvé se počítá. Příčinu k této válce nazvané „křižácké“, poněvadž vedla se ve jménu interesův náboženských a ohrožené jednoty církve, zavdalo kacířství, rozšířené v celé tuším jižní Francii a na severu Španělska, jak daleko románský jazyk sahal, nejvíce pak v krajině hraběte Toulouského Raimonda VI., jenž, ač sám církvi římské věren zůstal, u energického papeže Inocence III. pokládán za tajného podporovatele nebo alespoň shovívatele kacířstva. Inocencem III. slavila církev římská právě skvělý triumf na Východě, obdrževši založením „latinského“ císařství v Cařihradě moc i v samém hlavním městě Řekův, a nechtěla tedy v tom samém okamžiku trpět žádné dogmatické a liturgické různění na Západě. V provensálské části Španělska sloužila se ale podle liturgie mosarabské nejen mše v jazyku národním, ale na jihu nynější Francie existovaly docela sekty Valdenských a Albigenských, které vůbec žádné mše neuznávaly, a veškerou svou dogmatikou i organisací podstatně se líšily od církve panující. Co do učení těchto „čistých“ křesťanův, jak oni se sami řeckým slovem „*καθαροι*“ (kacíř) nazývali, není, tuším, vše ještě vyjasněno. Bylíť to dle všeho zbytky starých, zapomenutých kacířských sekt východokřesťanských, které do křesťanství pletly rozličné idey perské o stálém boji

boha a ďábla, Ormuzda a Ahrimana, idei indicko-pythagoreiské o stálém přerodu hmoty a stěhování se duší, idei platonské o volnosti lásky na místě manželství atd. Avšak dogmatická, theoretická část víry jejich by snad Provensály nebyla vydala v boj za bytí a nebytí, mnohem nebezpečnější byla souvislost jich dogmatův se životem. Oni nevěřili ani v božství Kristovo, považovali za hříchy nejtěžší a smrtedlné požívání masa, prolévání krve a skládání přísah, co do organisace majetku vyznávali zásady komunistické, bohumilství chudoby nad to, čeho není nevyhnutedlně třeba k životu. Učení toto rozšířené s některými odchylkami více méně podstatnými dříve v Bulharsku, dostalo se na Západ jak se zdá, za pomoci znamenitě tehdáž rozšířeného bulharského obchodu, a znatelé spisů našeho Petra Chelčického asi připustí, že nejedny z jeho názorův mají nápadnou podobnost s tímto učením. Zdá se, že v zemích provensálského neboli „románského“ jazyka jen lid, nikoli pak četné dvory šlechtické sdílely toto, rozkvět bohaté a pyšné kultury ne zrovna podporující učení, avšak v duchu provensálském byla přespříliš vyvinuta zásada *osobní* neodvislosti, shovívání každému přesvědčení, aby bylo mělo panstvo překážet šíření se sektářských jednot, kteréž jinak bezpochyby tiše a pokojně si vedly. Jeť v povaze provensálské něco, co v světě slovanském je podobno ukrajinskému kozáctvu. Válka pak se stala nezbytnou, když kardinal-legát, papežem Inocencem III. do Provenci poslaný, byl zavražděn, a nikdo nechtěl prozraditi jeho vrahy. Nejen hrabě Raimond Toulouský ale i král Alfons Aragonský chopili se zbraně proti vojskům křižáckým, a troubadouři, s jedinou snad jen výminkou Folqueta Marsilského, jenž se stal biskupem Toulouským, začali zpívat ohnivé „sirventesy“, soptící nenávistí proti „Římu.“ Válka ukončena tím, že se Provense stala úplným vasalstvím severní Francie. Statky panstva změnily konfiskacemi své pány, spisy provensálské házeny valně do ohně, proti tajnému se šíření kacířských bludů zřízena inkvizice, a troubadouři zbavili se pronásledování nových pánů dobrovolným vyhnanstvím do cizích zemí, kde nyní teprv šířili své umění zpěvů a rýmů. Když

nastal poslední krutý zápas o převahu světské nebo duchovní moci mezi Hohestaufem Bedřichem II. a papežem Innocencem IV, zpívali ještě jednou domácí troubadouři ohnivé válečné písně na prospěch císaře. Troubadour Vilém de Figueiras, řemesla svého prý krejčí, napsal svou pověstnou „sirventes", v níž každá sloka začíná slovem „Roma", vylívající ve verších rýmem vysoce umělých ale slohu všednějšího celý proud nejvášnivější kletby na Řím. Vítězství papeže Inocence IV. bylo pro jazyk provensálský stejně osudným, jako dřívější vítězství vůdce křížákův Šimona Montforta pro politickou neodvislost Provensi. Na koncilu Lyonském r. 1245 Inocenc IV. v čele prelátův hlavně francouzských zdvihl odvetu proti svým odpůrcům, při slavném zhašování svicí vyřkli veškeří členové koncilu kletbu nad Bedřichem II. a téže doby zakázáno veřejné užívání jazyka provensálského co „kacířského". Troubadourství vedlo sice ještě jakýs takýs život za Pyreneiemi v Aragonii (zvláště Guirautem Riquierem, an zemřel 1294), troubadour Jordi z Valencie byl na př. vzorem Petrarcovi, avšak na půdě francouzské stal se jazyk provensálský nářečím pouze vesnickým. Rozpor pak mezi severem a jihem Francie nezacelil sa nikdy zcela. Nenáleží v rámec této knihy vykládati, pokud s tímto starým odporem jihu souviselo i přeložení stolice papežské do Avignonu, jakož reformism Hugenotův a federalism Girondinův, kteréž oba měly své kořeny hlavně na jihu Francie, avšak to sluší ještě připomenout, že století 19té i zapomenutý jazyk provensálský ovanulo svěžejším vzduchem. Vyskytli se básníci vysoce nadaní na jihu Francie, kteří zamítajíce slávou světovou, již může Paříž nabídnout svému básnickému talentu, začali psáti *provensálky*. Po porážce Francie u Sedanu mluvilo se již o zřízení stolice pro jazyk provensálský v Berlíně. „Revue de deux Mondes" pak s tou zvláštní lahodností, jíž jen Francouzi dovedou užít oproti možným odpůrcům, uznávala nadání nových básníkův provensálských, a jen to jim St. René de Taillandier volal vstříc: „Surtout aimez notre France" — „milujte především naši Francii!"

Poësie troubadourská je téměř celá lyrická. Fauriel tvrdí sice, že také epika středověká o Rolandovi a „Graalu" má původ svůj v Provensi, a podporuje náhled svůj důvody velmi vážnými. Avšak jest to předce jen kritická domněnka, kterouž pozůstatky epickými *jazyka* provensálského s evidencí dokázati nelze. Jeť jen něco málo rytířských pověstí psaných (provensálsky „nova", italsky, novella") v tomto jazyku, jako „Flamenca", druh čistě Bocacciovské historky o chytrém oklamání žárlivého manžela, a pověst o „krásné Majoleně" (Maguelona) napsaná ku konci 12ho století od Bernarta de Treviez, známá již z prastarého českého překládání. Z lyriky pak provensálské první místo zaujímá „*kanzona*", *píseň milostná.* Básnické klanění se dámám, o němž jsme ve všeobecném úvodu o „duchu staroromantické poësie" dostatečně se šířili, má v tom způsobu, jak v celém středověku a ve všech západních literaturách bylo zvykem, svůj prvovzor právě v Provensi. Nářečím lidu totiž zůstavoval běžný v středověku názor vlastně jen ten jediný jaksi literární úkol, že se hodí k milostným básnickým veršům. Lidé vážní, lidé vědy a politiky, hleděli na veršování milostné co na hříčku, co na zábavu prázdných chvil, a jen pro tuto kratochvil, as tak, jako my za kratochvil pokládáme hru a zpěv, hodily se *jazyky národní.* Všecky vážné obory písemnictví, vědy, především věda věd, jak v středověku za to pokládáno, „theologie" a druhá po ní, od století dvanáctého prospívající, „služka" její, filosofie, směly se pravidelným jaksi během pěstovati jen v *latině.* V krajích ležících v nejbližším sousedství španělských Saracenů, vyvíjelo se arci národní vědomí poněkud živěji, a nejen v Provenci je patrná snaha, rozšířiti jazyk národní přes veškeré obory písemnictví (první jazykem nelatinským psaná historie v středověku ve způsobě pozdějších „memoirů" je, tuším, provensalský spis o válce křížácké proti kacířstvu albigenskému) ale i v Kastilii za Alfonsa X. již v století 13tém uveden jazyk kastilský do zákonodárství a správy veřejné. V 14tém ale století probouzející se studium starořímských klasikův napomahalo zase autoritě latiny, kteráž velikým schismatem

církevním v století 15tém učinila malý krok nazpět, avšak ve věku 16tém opětně jednak nesmírně šířící se oblibou klasicismu nebo „humanismu“, jednak stejně rychlým rozšířením řádu jezovitského a škol jezovitských dospěla k veliké i v samém básnictví převaze. Z toho co tuto krátce načrtnuto a co později ostřeji ještě se objasní, plyne, že na prvním místě vytvořujících se národních literatur za doby staroromantické stojí napořád *písně milostné* názvů rozličných, kanzony, pastorely, alby, serenady atd.

Provensalská „kanzona“ vyznačuje se hned záhy veškerou tou vroucností, jemností a rytířskou elegancí, po případě i smyslností, která tvoří ráz její v celém středověku, a již v století 12tém onou báječnou bohatostí a umělostí rýmovou, kterou zvyk přes celý středověk vyžadoval, která však na počátku, v století 12tém, v lyrice právě provensálské a v první epice francouzské je nejrozsáhlejší. Již u prvních troubadourů, hraběte *Viléma IX. z Poitou,* jehož básnické pozůstatky sahají bezpochyby nazpět až do 11ho století (neboť zemřel r. 1127), jakož u *Marcabruna* (jenž žil od r. 1140 do 1185) se sloky jen jen hemží často opakovanými a uměle propletanými rýmy, jimž co do správnosti zas nelze tak lehce ničeho vytknouti. Jest těžko tuto vycvičenost techniky hned na počátku milostné romantiky na konci 11ho století vysvětliti jinak, než vlivem sousední poësie arabské. Z této umělosti plyne jednak, že provensálské písně milostné velmi těžko se hodí ku překládání do jazykův cizích, nemáli být cinkání rýmů vlastním účelem, a ne jen pomůckou ku zvýšení lahody jazyka a zpěvnosti verše. Avšak jinak jest tato přílišná rýmohledavost i na úkor samé obsažnosti lyriky provensalské, která přes znamenité nadání svých čelných pěstitelův musela se předc zvrhati znenáhla v čirý formalism. Jen některé formy ustálené, oktavo-rýmy, triolety, znělky atd., zachránily z té potopy provensalské rýmozběhlosti život svůj až do našich dnův. U čelných milostných básníkův provensálských, *Bernarta z Vertadornu,* ohnivého *Guillema Cabestanha, Arnolda z Marveillu, Girauda z Borneilu, Petra z Auvergne, Bertranda de*

Born, Peirola, Arnolda Daniela, kteří všickni žili a kvetli na rozhraní 12ho a 13ho století, pojí se umělá rýmozvučnost ještě s myšlenkovým obsahem, avšak, když během 13ho století počet provensálských troubadourů vzrostl na čtyry sta, panovala v milostných písních troubadourů podobná asi monotonie zamilovaných frásí, jakouž lze konstatovati na mnoze u francouzských trouvérů, německých minnesängrů a italských sonettistů. Gui d' Uissel, jeden již z pozdějších troubadourů, praví v jedné básničce své, že nechce více psáti písní milostných, poněvadž prý „to teď už dovede každý". Válečné události 13ho století, jichž krvavým, nešťastným jevištěm byla Provense, obrátily básnického ducha troubadourů samy sebou v jinou stranu, a píseň bojovná a mravokárná (sirventes) vstoupila u pozdějších troubadourů sama sebou na místo „kanzony."

Klademe zde na ukázku básnictví prvních troubadourův píseň od *Marcabruna* z polovice 12ho věku, držící střed asi tak mezi písní milostnou a romancí, překlad, jehož nedostatky jsou arci na jevě, kterýž ale snad předce jakž takž dostojí svému úkolu, aby přispěl čtenářům a čtenářkám českým zobraziti točité hraní s rýmem v provensálských kanzonách. Zníť překlad podržující postup rýmů, a pokud možno i myšlenek dosti věrně podle originálu asi takto:

V zahrádce blíže pramene
Cestou kol trávky zelené
Kde větve v šíř náš strom klene,
A v prostřed květin bělostných
Při ptactva mluvě nadšené
Nalez jsem děvče růžené,
Jež nechce ach! mne milovat. *)

*) V originalu zní sloka tato takto:

A la fontana del vergier
on l'erbes vertz jost al gravier
a l' ombra d' un fust domesgier
en aizement de blancas flors
e de novel chant costumier
trobei sola ses companhier
cela que no volc mon solatz.

Děvčátko těla svěžího,
Dceruška pána hradního,
Ta jistě času jarního
Zde hledí tužeb milostných!
Než místo co jsem jejího
Nadál se vzhledu vroucího,
Vidím ji hořce zaplakat.

A v úkrytném tu zátiší
Ty vzdechy ucho mé slyší:
„O světa Pane, Ježíši!
Tys příčinou všech strastí mých!
Pročže každý tak pospíší
V tu zem, kdes volil na kříži
Za hříchy naše umírat!“

„K Jordánu spěl i můj milý,
Můj rek statečný, spanilý,
Slzami hled můj unylý,
A ten tam sen dnů radostných!
Zle branci tvoji činili
Že k válce za kříž zbouřili
Ludvíku *) králi! ves i hrad.“

Tu já když vidim bol její
Přistoupím k ní a vřeleji
Na rtech svých slova se chvějí:
„Nech panno! zpěvů žalostných,
Tvé mladé líce rychleji
Blednou slz každou krůpějí,
Rač naděj v Boha zachovat.“

A ona: „Chciť já uznati,
Že Bůh tam v nebi odplatí,
Co zde nám bylo strádati,
On, jenž promíjí každý hřích!
A předc zde sama zůstati;
Nesmět se s milým kochati! —
To ztrácí svět svých pro mne vnad.

Obsah a myšlenkovou stránku milostných písní provensálských naznačíme ještě několika citáty prosou, které se nám zdají být karakteristickými. Tak na př. Arnold z Mar-

*) Míní se tu nepochybně všeobecné volání k druhé křižácké válce, předsevzaté králem francouzským Ludvíkem VII.

veilu vyznává svou lásku hraběnce Azelais tímto asi obratem: „Ješto věk náš pochlebováním oplývá, mohu směle dámu svou nazvat *nejkrásnější ženou světa;* neboť kdyby bylo zvykem, jen zaslouženě dáti kráse název takový, pak bylo by říci to veřejně o dámě mé, tolik, jako ji *jmenovat.*“ Jesti těžko delikatnějším způsobem slaviti krásu milenky, jejíž jmeno musí zůstat tajemstvím. Jen přílišný již zvyk lichocení dovoluje básníku, nazvat svou dámu tou ze všech nejkrásnější; neboť kdyby svět věřil mu *doslovně*, každý by ji podle toho musel poznat! Novoromantikové našeho století nápodobili v takto delikátních vyznáních tajné před světem lásky rytířské troubadoury, avšak sotva je kdy předstihli jemnocitem, jako ku př. jedna známější slova německé písně:

Die dame, die ich liebe, nenn' ich nicht,
doch hab' ich ihre farbe stets getragen.

(Dámu, již miluji, já nesmím jmenovat, jen barvu její jsem vždy nosil.) Nám se zdá ovšem myšlenkou velice již otřepanou, když na př. Petr z Alveruhe, jeden z troubadourů ještě starších píše: „Jdi, slavíčku, vyhledej milenku mou v jejím úkrytu a vypravuj jí o mém bolu“ — avšak v století 12tém nebylo takové posýlání tužeb lásky po ptácích (lze s tím snad porovnat i starořímského Katulla písně „ad passerem meae puellae“ na vrabce mé milenky) tou měrou obnošené, jako je dnes. Karakterističtější je snad tragickou smrtí pěvce oslavená, milostná píseň *Viléma Cabestana* na paní Margaridu z Rosilho. O romantické, až děsné smrti troubadoura Viléma de Cabestanh musíme zde povědit několik slov. Manžel paní Margaridy tušil již dávno v žárlivosti své, komu písně panice na hradě jeho mohou platit. Avšak jakkoli to tajemství ve vůkolí jeho dosti bylo známo, vlastní jeho sestra, v blízkém sousedství vdaná, zavedla v blud pana Raimona z Rosilho, udávajíc sebe samu za předmět básníkovy lásky. Tu konečně troubadour stejně vroucí jako umělou písní svou „Li douz cossire“ prozradil city své. Pomsta pana Raimona byla zamyšlena opravdu barbarsky. On vylákal trouba-

doura v samotu, a tam ho skolil. Večer pak vešel k večeři u manželky své, a když pojedla, vysvětlil jí, že jedla usmažené srdce svého milce. „Pak jest to poslední můj kvas," odpověděla paní Margarida, a vrhla se s hradního balkonu dolu do propasti. Jistá však svoboda lásky byla, zdá se, připuštěna mravem provensalským, tak že zpráva o ukrutenství pana Raimona byla po celém vůkolí od mužův i žen přijata s výkřikem nevole. Panstvo vůkolní zdvihlo válku proti Raimonu z Rosilho, i král Alfons II. z Aragonie, sám jako král Petr III. rovněž troubadour, oblehl hrady Raimonovy, a zajav konečně vinníka držel u vězení až do jeho smrti. Poslyšme, kterak počíná ohnivá milostná píseň „Li douz cossire": „Sladké myšlenky," tak pěje Cabestan, „kteréž láska často mi vdechuje, přejte mi, dámo moje! pronésti v lepých verších. Dumaje pohlížím ku Vašemu luznému tělu, po němž toužím horoucněji, než smím vyzradit. Často sama sebe zapomínám, nemoha než slavit Vás, a doufati v odměnu lásky. Stále mi tane na mysli ten krásný Váš obličej a úsměv sladký, Vaše postava ztepilá a to tílko Vaše jako lilie bílé. Kdybych boha zbožňoval tak, jako Vás, beze vší pochyby bych přišel do ráje. Dříve než shoří srdce moje bolem touhy, nechte, dámo! odměnu lásky vstoupit v mysl svou, a popřejte mi blahost u prostřed slzí a vzdechů" atd. Myšlenky tuto pronešené byly, jak patrno, později častěji opakovány. O formě však písně té horoucné nemůžeme čtenáři českému podat ukázku, neboť mnohostí rýmů zvučných jen jen oplývá, tak že překlad její do češtiny jen poněkud slušný byl by nemalým veršovským kouskem. Tragická smrt Viléma Cabestana nevešla v zapomenutí. Petrarka se zmíňuje o básníku v jednom ze svých „trionfi", smrt kastelana de Couçy, trouvèra francouzského, vypravuje se podobně jako Smrt Cabestanova, a Bocaccio opětoval tutéž historii v jedné novele svého „Decameronu," upjav celý ten děj na jiné zase osobnosti.

Zvláštní druh písní milostných rázu více prostonárodního a zpěvného byla *pastorella,* píseň věnovaná lášce některé hezké vesnické pastýřky. Pastorella středověká je však

něco značně jiného, než přesladlé pastýřské zpěvy španělského umělého básnictví šestnáctého století dle Virgila a Theokrita nápodobené, kde Garcilaso de la Vega nebo Bernardo de Balbuena všecky půvaby španělského jazyka i rýmu kladli do úst zamilovaným v polích pastýřům; pastorella jest totiž nepoměrně přirozenější a jednodušší, nežli klasická ekloga. *Marcabrun* na začátku, a *Guiraut Riquier* v druhé polovici třináctého století jsou předními zástupci tohoto oboru. Obyčejný průběh pastorelly jest asi tento: Rytíř troubadour setká se v háji s pastýřkou, a vyznává jí svou lásku, obyčejněji, jakž hned musíme dodati, marně. Jistý zušlechťující vliv žen provensalských na mravy barbarské jest nepopíratedlný. Jako dámy z hradův zevnějším formám života dodávaly jemnosti a uhlazenosti, a přijímaly hold básníkův více z dvornosti a marnivosti, než z koketerie nemorální, tak zas krásky vesnické osvědčují velmi silný instinkt morální, kladouce pěknou a neuprosnou ženskostí hráz demoralizaci, která by jinak bez této přehrady, při nevázané zvůli feudálního panstva byla musela zaplavit hned první středověk. Poslyšme pro příklad podobnou idyllu Guiroata de Riquiera. „Nedávno," básní tento, „chodil jsem po břehu potoka, v myšlenkách sám sem tam, neboť láska mne pudila přemýšleti o nové písni, když tu náhle spatřím hezounkou pastýřku, přívětivou a roztomilou, ana hlídala své stádo. Zastavím se, vida ji tak tak příjemnou, před ní, a ona přijala mne vlídně. „Mé srdce!" tážu se jí, „máte již nějakého milence, a víte, co je láska?" „Ano pane!" odpoví ona prostě, „jsem už zaslíbena." Básník však se nechce dát odbýt, a mluví jí dále slovy sladkými o lásce, pořád nadarmo. „To by se málo slušelo — já nejsem pošetilá — vždyť Vy máte již svou lásku a já zas milovníka — čest má by byla ta tam, kdybych Vám příliš věřila," tak odbývá vesničanka básníkovo mírné dolehání. Konečně se i dívka přizná, že zná a miluje pěkné písně Girauta Riquiera, ale vyznání lásky dalšího dosahu nelze od ní dostati. Později shledá se Riquier s toutéž pasačkou co mladou žínkou, a domlouvá jí opět s veškerou vý-

mluvností básníka vynalezavého, se stejným však neúspěchem. Konečně po letech ji nalezne zase, a po boku jejím stejně roztomilou dcerku, a však námluvy jeho jak nejdříve u matky, tak — podivným přechmatem společenského způsobu — i u dcery zůstanou stejně marnými. Obrázek tento z dobrodružného života básníka třináctého věku vrhá příliš ostré světlo na provensalské mravy, abychom se byli měli ostýchati, podati ho čtenářům českým o něco zevrubněji. Při pastorellách francouzských a německých století třináctého budeme bez toho muset být o něco zdrželivějšími, poněvadž ony zabíhají na mnoze dále, než spis, nechtějící zapomenouti se nad důstojností historické vědy, smí vykládati.

Ještě dále než pastorella jde v odvážnosti u líčení milostného poměru „*alba*", anebo i „*serenada*", ranní a večerní píseň lásky. „Alba", píseň opěvající neblahý šťastným milencům příchod rána, jest jedna z nejkarakterističtějších milostných písní věku rytířského, k jejímž nezbytným, jak se zdá, okrasám, náležel refrain. Základní myšlenkový postup „alby" je větším dílem ten, že strážce, hlídaje za doby noční před každým všetečným vetřelcem komnatu lásky dvou šťastných milenců, zvěstuje těmto, že noc se končí, a svítá zoře. Slovo „zoře" bylo tuším nezbytné, a stálo na konci věty refrainové. Poësie starého i nového věku od písně Šalamounovy a Sapho začínaje až do Goetheho (Brautnacht) nebo Alfreda de Musset má sotva druh písně milostné, která by plamennými barvami smyslnosti, vystupňované do nejvyššího opojení, předčila provensalskou „albu", nebo nápodobenou po ní francouzskou „aubade" nebo, co Wolfram z Eschenbachu nazval po německu „wächterlied." Předce však, ačkoli jest velmi tenký ten závoj, jímž tu poësie zastírá rozkochanost šťastné lásky, předce i „alba" i její francouzské a německé obdoby dodržují velmi pečlivě linii krásy, nezabluzujíce dokonce do cyničnosti. Ba naopak, v středověkém zcela duchu střídají se s horoucími slovy požívání zas myšlenky a věty nábožné. Zachovalo se v došlých na nás zbytcích provensalského básnictví několik vzorců „alby." Z jedné, od nezná-

mého troubadoura, citujeme na ukázku prosou několik sloček: „V zelené trávě v stínu hlohového keře drží dáma v náručí milence, očekávajíc, až strážce zavolá, že vidí vycházet zoři. Ach bože! bože! zoře! tak brzo je zde! — Krásný, sladký příteli! obejměme se a pomilujme obav úkrytu tohoto palouku prostřed zpěvu ptactva; potěšme se na vzdory závistnému žárlivci. Ach bože! bože! zoře! tak brzo je zde! — Krásný, sladký příteli! počněme novou hru lásky v této zahradě, kde kolkolem zpívají ptáčkové, než strážcova flétna pastýřská vyruší nás! Ach bože! bože! zoře! tak brzo je zde! — Já piju vonný dech mého přítele, mého krásného, ušlechtilého, blaženého, a dýcháním jeho ukájí se žízeň má; ach bože, bože, zoře! tak brzo je zde!“ atd. Jiná podobná noční píseň, méně ohnivá předešlé připisuje se troubadouru Giraudovi de Borneih a má refrain takřka stejný. „Krásný druhu můj! volám Vás vzhůru zpěvem svým, probuďte se! slyším již šveholit ptáčka, an v haluzích stromoví se hýbe, a bojím se, aby žárlivý nevlídník nepřepadl nás, neboť hle! brzo již přijde zoře“ atd. Nechť si tu znalec Shakespeara rozpomene na tu mnohoobdivovanou, čarokrásnou scenu v „Romeo a Julii“ (III. jednání), kde milenci vedou při o to, zdali to skřivánek zvěstuje již příchod rána, a on zajisté shledá, že v sceně této zaznívá mnoho jako nápodobení provensalské „alby“ nebo některé ze „strážných písní“ středověkých. „Serena“ nebo „serenada“ je pozdější, málo podstatná proměna „alby.“ Kromě kanzony, pastorely, alby jsou oblíbené ještě formy provensalské poësie „sestina“ a „balada“, spadající větším dílem ještě v obor básnictví milostného. Také zde je větším dílem obsah láska. Sestina, oblíbená forma Arnolda Daniele, sloka šestiřádková, obsahuje šest a půl slok, v níž je zákon rýmovací tak složitý a při tom předce zas nehudební, že „hledání rýmu,“ v trovatorské poësii bez toho přehnané do výstřednosti, je tu jediným básnění účelem. Proto se forma sestiny celkem neudržela, jakkoli Dante ji chválil, a Petrarka též sestiny psal, a musí se stanoviska našeho nynějšího básnictví být považována za hříčku a umělůstku. Ostatně i náš první český novoromantik

Erazim Vocel se hmoždil sestinami. Větší štěstí měla „balada", vlastně píseň taneční, a tudíž původně báseň *jen lyrická* s refrainem, která hlavně v starofrancouzském básnictví a poněkud i v italském zůstala v rozkvětu až do 16ho století, především co píseň milostná, a však i k jiným básnickým motivům užívaná. Shledáme se s ní ještě později nejednou.

Nemůžeť být jinak, než že se v milostné poësii provensálské opakují často myšlenky stejné, poněvadž motiv lásky vůbec nesnese mnoho modulace, a protož můžeme snad na ukázkách dosavádních a vytčení forem dotknutých přestat. Důležitější, poněvadž souvislá s *historickými* a *politickými* poměry 13ho století, a protož se stanoviska jak poëtického tak historického a kulturního cenná forma je „sirventes", pojem, jenž se asi nejspíš blíží naší „písni politické." O vlastním původu a významu slova „sirventes" nevím, jsou-li kritikové už naskrze svorní. Znamenáť původní význam „píseň služebnou", ačkoli obsah její je, zejmena v pozdější době, nejspíše bojovnost, vyzývavost, mravokárnost. Troubadouři co rytíři a rytířští vasalové pokládali dle zákonníka rytířské doby za první povinnost svou věrnost i oddanost svému pánu lennímu, a bojovali tudiž v tehdejších dobách stálých válek zaň nejen mečem, ale i *zpěvem*. Toto poslední bylo u troubadourů bezpochyby i důležitější, a máme za to, že agitace zpěvem troubadourů „služebných" a jich nohsledův, žonglérův a „minstrelův (ministeriales, lidé služební) často rozvinutá, byla nezřídka mocnou pákou v rukou praktických politikův 13ho století. Proto troubadourství, minstrelství a minnesängerství bylo zvláště v 13tém století básnictvím *dvorním*, od potentátův tehdejších více méně štědře placeným a odměňovaným. Básník, jenž svému pánu a arci tím také jeho „dobré věci" věrně sloužil, musil tím samým na ostrý nepřátelský tón uhodit proti jeho nepřátelům, a tak jaksi ve formách pěveckých rukavici hněvu hodit věci a straně druhé. Vyhledávání slabých stránek nepřítele nebylo pro oddané troubadoury nic těžkého, neboť což lehčího, než nalézt nedostatky u každého

člověka, zvláště tomu, kdo je v době rozpoutaných vášní hledat *chce!* Odtud tedy ten vyzývavý, vyčítavý, mravokárný tón, jenž se ve veliké politické krisi 13ho století dostal do „sirventes“, provensálských „služebných“ písní. Ohnivé tyto výbuchy politických vášní, jichž vření souvisí, jak známo, vždy také s hmotnými interesy velmi citlivými, nahražovaly tehdáž asi nynější naše politické řečnictví, pozdější pamfletářství a dnešní žurnalistiku, čímž se na mnoze vysvětluje „sirventesův“ válečný tón. Byly to zápalné pochodně, smolné věnce, praskotem efektním, ale strašlivým hořící, naházené do nepřátelského tábora. Jen tomu se musíme obdivovat, kterak troubadouři nalezli času a dost umělecké chladnokrevnosti, že ty své myšlenky plné síly a energického záští byli s to obláčet do té báječně pestré rýmovnosti, jíž šestistyletá historie rýmu nemá rovného. Přes celou mnoho slok dlouhou takovou „sirventes“, plnou, abychom moderního výrazu užili, třaskavého dynamitu, táhnou se jen čtyry, tři někdy docela jen dva rýmy, které se tudíž stále vracejí v nejumělejších a ovšem také odvážných opakováních. Jest to jako v kamenictví nebo řezbářství středověkém závitek nějakého arabeskového prutu, probíhající v nejklikatějších točeninách, a neztrácející předc nikdy souvislost, jednotnost a krásu. Technika to rýmovací, jež každého překladatele musí přivést v pravé zoufalství, jež se ale krom arci nejvybroušenějšího cviku troubadourů vysvětluje také nesmírnou rýmoschopností provensálského jazyka, v tom ohledu ještě převyšujícího španělštinu a italštinu, nejrýmovnější dva — kromě arabštiny tuším — z nynějších jazyků básnických. Můžeme si pomyslet, jaký dojem činily v masách lidu tyto básnické pamflety, plné síly a předce zvučnosti, a provázené zpěvem. Neboť na sta žonglérův, zpěváků, stojících v jakémsi žoldu a podruží troubadourů, šířilo tyto tendenční písně rychle po všech hradech a městech nejen Provensi, ale i sousedního Španělska, Francie, Italie, Anglie, kde všude rozuměli provensalskému jazyku, nebo mluvili alespoň dialektem, ne mnoho od něho rozdílným. Nynější svoboda „tisku“ šíří snad *rych-*

leji, ale dokonce ne jistěji svobodné myšlenky, než svoboda „slova“, jíž mravy středověku více byly příznivy, než snad naše nynější, a která krom toho za všech možných poměrů najde ventil nějaký, kudy si ostrý, ale na mnoze také čistící vzduch opozice razí cestu. Jeť známo, jaký vliv mělo politické básnění, zvláště zpěvem provázené, i za našich dnův. Asi od r. 1830 dalo jen politické básnění Polsce ten směr, jehož ona dnes poslouchá, a předce nemohla už být svoboda slova nikde obmezenější, než byla v Polsce. Beranger vyvolal svými písněmi ve Francii kult Napoleonismu, pochybno arci, zdali zrovna na prospěch vlasti své; básník Giusti podryl v celé Italii písněmi svými panství Bourbonův, a předc se písně ty arci nesměly tisknout, jdouce jen v opisech a zpěvem od úst k ústům. Ku probuzení našeho vlastního národa přispěly snad také nejvíce zpěvníky. Ejhle tedy, s jakého stanoviska třeba hleděť na „sirventesy“ troubadourův, kteréž přítažlivým půvabem zpěvnosti nahražovaly tehdejší nedostatek tisku.

Jeden z nejohnivějších pěvcův politických mezi troubadoury byl *Bertrand de Born.* On svými „sirventesy“ poštval proti králi Jindřichu II., an co manžel Eleonory byl také pánem Akvitanie, nejstaršího jeho syna, Provensalům příznivějšího, než otec, tak že princ Jindřich vzpouru počal proti otci Jindřichovi. Když princ Jindřich padl, psal Bertrand de Born tklivé písně na jeho smrt. Hrad Bertrandův byl od krále anglického mocně dobyt, a však Jindřich II. neodvážil se sáhnout násilně na básníka, jenž měl za sebou veškeré sympatie francouzského jihu. Ještě horoucnější „sirventesy“ sršely z per troubadourů a harf žonglérův, když nastala v Provensi válka za bytí a nebytí, a boj mezi císařstvím a papežstvím, mezi Bedřichem II. Hohenstaufem a Inocencem IV. Snad nikdy nebyly vášně na obou stranách tak pobouřeny, jako za tohoto posledního boje investiturního v polovici 13ho století. Jediný jen pohled do tehdejších písní troubadourů a německých minnesängrů poučuje nás o prudkosti zápasu. Troubadouři stáli na straně císaře, ve věcech víry „svobod-

ného myslitele“, a střely hněvu sypou se v sirventesích tehdejších na Řím a „podvodné kněžstvo.“ Historie musí nestranně posouditi onen boj, ona nesmí zapomenout, že světovláda, po níž Hohenštaufové bažili, neměla mnoho společného se „svobodou“, a že papežství tehdejší, Guelfism, byl hajitelem malých městských republik v Italii, a tím protektorem vystupujícího poprvé co politický faktor nového *stavu městského*. Takž zejmena řemeslnictvo tehdejší a kupectvo stálo po nejvíce při straně papežské, guelfské. Rytířský ghibelinism proto velmi nechutně zahlížel po kupectvu a měšťanstvu se zmahajícím. Troubadour Vidal Toulouský, když chtěl nejvíce snížiti krále Filipa Augusta II. v očích stejně smýšlejících, pravil o něm, že je „král kupčík, horší než nevolník nebo měšťák.“ Jestli kdo, historik střízlivý se odnaučí úsudkům absolutním, aby viděl jen samo dobro na straně jedné, a samo zlo na straně druhé. A však proto nicméně jsou pohledy do tehdejších zpěvných pamfletův, do „sirventesův“ troubadourských vysoce zajímavé pro dějiny kulturní. Hromadí se básnické nářky na mravní zvrácenost věku, na rozpustilý život panstva a dám provensálských (ku př. u troubadoura *Petra de Bussignac*), na úpadek všeho řádu. Troubadour *Vilém de Montagnacout* naříká, kterak „stojí v boji kněži proti světským a světští proti kněžím, kterak lid si stěžuje na útisk pánů a pánové na lid, tak že, bůh-li to neodvrátí, Tataři přijdou od Východu udělat rovnost a pořádek.“ A však nejostřejší narážky sypou se na „klamivost a hrabivost kněží“, na Řím, papeže a kardinály. Souvěcí „minnesängři“ němečtí, přirození ovšem hlásníci německého panství Hohenstaufův, jsou v tom vzhledě přizvukovatelé troubadourů, jen že v básnické formě méně umělé, a v tónu ještě více pamfletovém. Troubadouři *Bertrand Carbonel*, *Vidal de Toulouse*, *Raimond de Castelnau*, *Giraud Riquier*, zvláště ale *Vilém de Figueiras* a *Petr Cardinal* vrhali jednu prudkou sirventes za druhou proti kněžstvu a Římu. Nejznámější a často opakovaná v tomto směru je sirventes *Viléma de Figueiras* „na Řím“, o níž jsme se již zmínili. Figueiras

byl úplně ve službě císaře Bedřicha II., on napomíná lombardská města, aby k císaři zachovávala poslušenství, za to ale blesky a síru sype na papeže Inocence IV. Jmenuje Řím „vrcholem a kořenem všeho zla,“ vyčítá Římu „faleš, kterouž prý spáchal proti Řekům,“ obviňuje Řím, „že za peníze odpouští hříchy,“ že „jeho vinou ztracena je pro křesťanstvo Damieta“ (klíč k Egyptu), že sice „málo škod nadělá Saracenům, za to ale mnoho Latiníkům a Řekům“ (pravoslavným) atp. Dále přeje císaři Bedřichu II., aby vládu Říma zničil, vykládá, kterak prý Řím chce ovládat veškeru svět, že co jednou zachytne do drápů, více nepustí, zaklíná Řím do ohně pekelného, mluví o zločinech kardinálů, „kteří prý přemýšlejí jen, jak by prodali boha a jeho věrné,“ pastýři římští jsou plní klamu a falše, Řím nepřeje císaři korunu, kterou nosí, a proto prý propadne ďáblu!“ To jsou tak asi hlavní myšlenky a vidět již z jejich bezměrnosti, jíž arci, jako vždy, umělá forma neschází, že máme tu činiti s pamfletem jedné z obou válčících stran bez rozhodnější poëtické ceny. Musela však nicméně protiřímská tato „sirventes“ mít jistou celebritu mezi Provensály, poněvadž podle vzoru Figueirasovy napsána jiná podobná, jejíž básnířkou je dáma, *Germonda z Montepellieru.* Hlubší povaha zdá se být troubadour *Petr Cardinal de Puy,* hlavní mezi troubadoury nepřítel mnichů, jemuž však přese všecek jeho pesimistický názor v svět spíše šly od srdce jeho stížnosti na zkaženost světa, a rozhorlené kletby na přílišnosti bojujících stran. Poslyšme jednu z jeho nejvíce citovaných „sirventes“, z níž zde podáváme jakýs takýs překlad veršový. Rýmy přísně podle originálu podat v češtině je arci věcí nemožnou — opakujíť se přes celou báseň jen dva rýmy — a protož co jsme u Markabruse ještě snažili se dostihnout, rýmové schema originálu, změnili jsme tuto na formu pohodlnější, v níž však podstatný chod myšlenek je podle možnosti zachován. Zníť po česku asi takto:

Sirventes zpívám místo co bych klel
U prostřed srdce spravedlivé zlosti,
Jak převrácený čas nám nadešel,

V němž zbožnost zmírá, slábne láska k ctnosti;
Kde zločinec odpouští hřích,
Lupič je soudcem nevinných,
A spásy hlásníkem syn nepravosti.

O mýlí se dnes člověk bláhový,
Jenž mní, že lest a klam a lhářství kleté
Uvrhá strůjce svého v okovy,
O ne, on jimi sílí, vzrůstá, květe.
I divím se, že svět již nezhyne,
An miluje jen to, co zločinné,
Pokrytce hájí, a poctivce smete.

Nesnese rovnost vládce hrabivý,
A dnes je pop takýmto hltným supem;
Jeť vlády chtiv, po moci žíznivý,
A žije stálým statků světských lupem;
Zákon on dává, že jím pustne zem,
On však se za poslední světa lem
Jen šířit chce, ať násilím, ať kupem.

Takž nezbude, co po dobrém, po zlém
Ta popská zemělačnost by neshrábla;
O opanuje v krátce všecku zem
Pokrytstva chytrost neocháblá!
Opanujeť, ať pitím, obžerstvím,
Ať krámem odpustků a výděrstvím,
Ať mocí boha, nebo ďábla!

Ke konci této „sirventes“, z níž vynechali jsme poslední více příležitostné verše, praví ještě krátce Petr Cardinal, že to, „co kněži odvažují se činit, on nechce se ani odvážit říci.“ V tonu pak podobném proti „nepravým pastýřům“ se nesou i ostatní „sirventes“ tohoto nejenergičtějšího mravokárce mezi troubadoury.

Do oboru historicky zajímavých zbytkův troubadourského básnictví náležejí stejně četné *písně křižácké* této doby, jakož vůbec líčiteli politických poměrů 13ho století čtení básní a písní troubadourův, jež nejúplněji Raynouard vydal, (pod názvem: „Choix des poësies originales des Troubadours“) poskytne mnohého světla k zevrubnému pochopení kritických bojův onoho věku. Básnictví a zpěvectví tehdejší, které bylo v 13tém století asi tak modou, jako dnes valné pěstování

politického článkářství a brožůrkářství, dodává společenským a politickým poměrům tehdejším barvitosti takořka živé. Tehdáž co každého tísnilo, ihned vpravil do veršů a nápěvů, dobrých nebo špatných. Vidal Toulouský praví o této básnické manii svého věku: „Celé křesťanstvo, i židé a Saraceni k tomu, císař (Jindřich VI. i Bedřich II.), králové, vévodové, hrabata, viskontové, komtuři, vasalové a jiní rytíři, měšťané i rolníci, vše to se oddává zpěvům a dělání veršů, buď že každý zpívá sám, nebo poslouchá druhého. I pastýři na horách neznají rozkoše větší nad zpěv. Všecky dobré i zlé věci přicházejí rychle v obecnou známost pomocí troubadourů, a i slátanina lecjakás, byvši přivedena jednou do veršů nějakým troubadourem, opakuje se každého dne.“

Vedle skvělých stránek tohoto květu troubadourské peësie je arci také mnoho temných. O častých obžalobách básníků na bezuzdnost v poměrech milostných jsme již mluvili. Ještě odpornější dojem činí vzájemné pomluvy troubadourů proti sobě. Závist, tento ošklivý stín, jejž pravidelně vrhají za sebou duchové prostřední, má také své pomníky ve verších troubadourův. Petr z Alvernhe napsal posměšnou báseň, satyrickou charakteristiku na dvanáct současných sobě troubadourů, v jejíž poslední sloce sama sebe chválí „pro svůj krásný hlas, jímž dovede zpívat stejně vysoké i nízké tóny, tak že je mistrem všech, až na ten nedostatek, že užívá leckdy slov příliš temných, tak že mu každý nerozumí.“ Nějaký zlomyslný opisovač ale nečistě zkorigoval tuto samochválu Petra Auvergnatského, opraviv první řádky sloky v ten smysl, „že Petr zpívá jako žába v louži.“ Kterak Petr z Alvernhe za to s ostatními naložil, vysvitne z toho, že na př. o Borneilovi (Guirautz de Bornelh) praví, že vyhlíží „jako onuce na slunci se svým tenkým hlasem, jenž zní jako zpěv baby nosící po ulicích vodu.“ Podle tohoto čistého vzoru napsal mnich Montaudonský (byloť mezi troubadoury více duchovních, jako Folquet Marsilský, Vilém mnich Bezierský, Rytíř templářský atd.) satyru ještě horší na patnácte současných troubadourů. V ní na př. o Peirolsovi praví, „že

nosí svůj kabát třicet let, že je suchý jak tříšťka, a že zpívá pořád hůř a hůř," o Arnoldovi Danielu, jehož vděčně uznává Dante, píše, „že jaktěživ nic kloudného nenapsal, že jeho zpěv nestojí za špendlík," o Vilému Azemars, že beře co honorář staré šaty, o Folquetovi Marseilském, „synu kramářovu," že je křivopřísežník, poněvadž přisahal, že nebude více básniti, a básní prý předc" atd. Tento mnich Montaudonský je vůbec jeden z nejhorších cynikův mezi troubadoury. V jedné své satyrické básni rozepisuje se o líčidlech provensálských dám, a nechává tuto rozepři o barvení tváří ve formách tehdejšího soudnictví pojednávat před samým bohem. Bůh otec dovoluje konečně k návrhu zprostředkujícímu sv. Petra a Vavřince, že se dámy smějí líčit od 25 do 45 roků, a mnich, před soudem božím jejich žalobce, chce jim povolit jen do 35 let. Samo sebou se rozumí, že takové stránky ze skandalosní kroniky 13ho století při vší své odpornosti jsou jinak výborným pramenem pro životopisný a jiný detail troubadourského věku. Vedle takových frivolních stránek pěvectví tehdejšího je ale zas veliký počet písní, prodchnutých upřimnou i opravdovou zbožností.

Konečně si po přehledu všech těchto druhů provensálského básnictví musíme ještě zvláště povšimnouti *tenzony*, básně dialogické nebo, jak by se snad nejvhodněji mohlo říci „disputace", jejíž původci jsou dva básníci vedoucí spor o určité jakés thema. Tenzona jest jakýsi způsob rytířského turnaje, souboje, přeneseného na půdu básnickou, jako je středověká „disputace" podobný takový souboj ve vědě, zvláště ve vědě věd, v theologii. Jako vyzývání k souboji hrdinův na slovo vzatých děje se leckdy s jistou chvástavostí, tak i doktor na slovo vzatý vyzýval veřejně, a mnohdy slovy chvástavými k disputaci, přibiv obyčejně these nebo kusy, jež hájiti chtěl, na jistém veřejném místě. Kterak tato svoboda disputační v středověku, domnívajícím se, že pouhou dialektikou, praktickou zručností v Aristotelových schematech logických možno dodělati se pravdy, kterak tato manie disputační připravovala cestu reformaci, je známo. Od té doby,

co Baconova methoda *induktivní* vzala ve vědě vrch, methoda to spolehající na porovnávání pomalu nabytých *zkušeností*, je cesta k dobývání pravdy sice zdlouhavější, ale za to bezpečnější, a deduktivní methoda disputace pozbývá odtud zrovna tak ve své ceně, jako je nesmyslným ve věku našem středověký mrav souboje ku zjistění „cti“. Rovněž tak dnes vyšla z mody básnická forma „tenzen“. Básník na slovo vzatý postavil totiž nějakou spornou otázku nejobyčejněji z oboru lásky, a vyzval druhého troubadoura k poëtické hádce. Sporné takové these z oboru „milostného“ soudnictví byly větším dílem dosti titěrné, ku př. dáli dáma lásku na jevo spíše pohledem oka, nebo stisknutím ruky, máli láska milence dlouho nechať vzdychat, nebo záhy mu poskytnout naději atd. Někdy i více básníkův provádělo takový, ať moderního slova užijem, „konkurs“ o přednost, a nazýval se takový mnohočlenný zápas potom „torneiamens“, zrovna tolik co turnaj. Jako pak při turnaji dáma rozhodla o vítězství, a vítěze odměnila věncem, tak i při „tenzoně“ básnické rozhodla dáma, od soupeřů obyčejně v závěrečné sloce za soudkyni volaná, spor ve prospěch jednoho nebo druhého zápasníka. K tomu cíli tvořily prý dámy zvláštní stálé „soudní dvory“, které rozhodovaly o takových sporných thesích středověké galanterie. Jeť patrno dle všeho, že tyto „tenzony“ nemají valně jiného významu v životě rytířstva, než organizované společenské hry, protož básnická cena „tenzon“ je nevelká.

Jak se zdá, duchapřítomnost a rychlost improvizace byla při nich hlavním požadavkem. Střídání se disputujících osob naznačuje se slokami, jichž každá na počátku svém nese ve vokativu jmeno protivníka, k němuž se mluví. Ku př. tenzona provensálská mezi troubadoury Peirolsem a Bernartem z Ventadornu: „Peirolse! Proč jest tomu tak dávno, co jste neudělal verše ani písně? Povězte mi příčinu, je to na stránku dobrou nebo zlou, je to pro hněv, nebo pro radost, nebo proč? Chci o tom zvěděti pravdu.“ Načež odpovídá Peirols: „Bernarte! Zpívání mi není více po chuti, ztratil jsem pro ně všecku lásku, i nezdá se mi více příjemným.

A však poněvadž chcete se mnou míti tenzonu (zpívání o závod), musel jsem si dnes dodat chuti. Málo váží zpěv, jenž nepřichází od srdce, a poněvadž blaho lásky mne opustilo, nechal jsem zpěvu a milkování." — „Peirolse! Činíte to velkou pošetilost, když toho všeho necháváte za takovou příčinou; kdybych si já hněv připustil k srdci, musel bych být mrtev před rokem, neboť také já marně hledám lásku a ukojení lásky. A však proto předce nenechám zpívání, neboť dvě ztráty najednou utrpět nechci" atd. Jak vidět, zvláštního interesu tento dvojzpěv nemá. V pozdější době a v pozdějších středověkých literaturách ustupovalo thema lásky pořád víc a více jiným thematům abstraktnějším a filosofičtějším. Když ve století 14tém nastala bizarní moda neustálého alegorizování, uvádění totiž pouhých smýšlenek, abstrakcí, jako Mír, Náboženství, Naděje, Ctnost atd. co mluvících a jednajících *osob*, vcházely v oblibu i „tenzony" čili „disputace" mezi takto personifikovanými disputanty, ku př. „tělo" vedlo dialogicky spor o přednost s „duchem", anebo byl také jen jeden z disputantů alegorická osoba. Sem náleží na př. jeden z nejkarakterističtějších na nás došlých zbytkův starší literatury české, nazývaný k vůli krátkosti „Tkadleček", a mylně od literarhistoriků vřaďovaný do „románův." Jest to „tenzona" arci již bezrýmová, „rozmlouvání" mezi žalobníkem a zalegorizovanou osobou „Neštěstí" co protiřečníkem o tom, je-li výhodnější míti milenku, nebo žít bez ní. Pro zdravý a originální humor svůj jest tato památka české literatury velice drahocenná. Jistou ovšem vzdálenější podobnost k ní, podobnost založenou hlavně na tom, že jest to také rozmluva mezi „Neštěstím" a nešťastným spisovatelem, má tenzona italská, rovněž bezveršová, od Ariga di Settimelo: „Lamento alla sventura" (nářek k Neštěstí) ze 14. století.

Podobné příklady takových ještě rýmovaných českých „tenzon" čili „disputací" mezi zápasníky čistě zalegorizovanými jsou: „Svár vody s vínem" nebo „Spor Duše s Tělem." Jak oblíbené byly rýmované disputace v středověku zejmena těch obou částí lidské bytosti, „Duše" i „Těla", jichž věčný

boj tvořil základní myšlenku jak kosmologickou tak psychologickou celého středověku, je z toho patrno, že rýmované tenzony závodících o přednost duše i těla nacházejí se ve všech téměř literaturách, i těch, kde se jen spoře obrážel vliv romantiky. Tak ku př. *německé* rýmování od rýmaře jinak sotva známého Hans Witzstat von Wertheim: „Von dem streite des fleischs wider den gayst.“ *Italské*, podobné rýmování, nejspíše od Brunetta Latini, známého co učitele Danteho: „Contrasto, que fece anima col corpo;“ *polské:* „Rozmova dusze potępionej s ciałem,“ ano i ruské rýmování téhož thematu: »Стихъ о разставаніи души съ тѣломъ.«

Moderní novoromantika, pokud známe, hlavně německá, hledíc vůbec všecky možné hříčkové formy staré romantiky přivést na novo v oběh, snažila se zpopularizovat také „tenzony,“ poëtický, větším dílem mezi čtyřmi osobami vedený disput o jistém mottu. Jakkoli německé ty pokusy jsou pěkné kousky rýmotechnické, spojené s refrainem a oplývající i humorem (viz na př. Uhlandovu „tenzonu“ na motto z Goetheho: Eines schickt sich nicht für alle atd.), nemohly nicméně dobýti si půdy rozsáhlejší. Do téhož oboru moderního nápodobení středověkých „jeu partis“ náleží dvojzpěv ruského básníka a historika Karamzina pod názvem „Hřbitov“, přeložený od našeho Čelakovského. Kdežto jeden hlas zpívá: „Strašno na hřbitově pustém,“ prováděje tu myšlenku líčení hřbitovních hrůz důsledně přes několik slok, pěje druhý hlas: „Volno na hřbitově tichém,“ prováděje dále tutéž myšlenku krás hřbitova až do konce.

Na dotvrzení toho, kterak si středověk liboval v hádání a disputování o thematech čím těžších, tím lepších, uvádíme co doklad Rafaela, který ve svých kulturhistorických freskách ve Vatikaně namaloval středověk co „disputu“ o theologii a o thematu svátosti oltářní.

Jsme s rozborem provensálské literatury, pokud ona v rámec naší rozpravy vchází, u konce. Budeme arci mít příležitost i později ještě tu a tam k ní poukázati, poněvadž

důležité zjevy ostatních, pod vlivem romantiky stojících literatur, zvláště pak lyriky středověké, jen porozuměním provensálské literatury teprv nabývají potřebného světla.

Lyrika starofrancouzská.

Druhý jazyk ze světovládné druhdy latiny přimísením keltických a jiných prostonárodních výrazův a z prostonárodního také vyslovování latiny povstalý je „langue d'oeil", jehož přímý potomek je nynější frančina. „Langue d'oeil", nejdříve jen dialekt, od jazyka provensálského čili „románského" méně odchylný, nebyla rozšířena toliko na severu Francie, nýbrž již od konce jedenáctého století také v Anglii, když vévoda Normandie Vilém Dobyvatel dosáhl násilím trůnu anglického, a rozsáhlé, Anglosasům odňaté statky rozdal mezi svou věrnou normanskou šlechtu. Středověká literatura severofrancouzská brala tedy na mnoze i básníky, a což nepoměrně důležitější, i *látky* své, zvláště *epické,* z půdy a dávných dějin Anglie. Ba poněvadž Normani šířili se i v jižní Italii, utvoříce šťastnými boji hlavně naproti císařům řeckým tak zvané „království obou Sicilií," vládla langue d'oeil i na dvoře Roberta Guiscarda a Rogera Sicilského. Za století dvanáctého je ve zbytkách francouzských pozorovati převahu dialektu normanského. Později však rozhodujícími převraty a válkami na počátku století třináctého nastaly v tom vzhledě jisté změny. Za jedno byl na dvoře králův anglických, kteří od zasnoubení Jindřicha II. Plantageneta s Eleonorou z Guienne, dcerou proslulého troubadoura hraběte Viléma, byli také pánem Aquitánie, oblíben i jazyk provensálský. Takž se nachází píseň krále Richarda Lvísrdce „z vězení" v obou jazycích, jak francouzském tak provensálském, aniž by se s jistotou vědělo, v kterém původně byla napsána. Frančina v Anglii mluvená lišila se čím dál tím více od nářečí, jež od Isle de France a od Paříže šířilo se dále na jih,

a Chausser ku konci 14ho věku mohl nechat mluvit abatyši francouzsky, „tak že by jí žádný Pařížan nerozuměl.“

Jestliže epika francouzská, na niž je poësie langue d'oeil především bohatou, je snad originalnějšího původu, je za to lyrika jazyka „d'oeil“ alespoň v stoletích 12tém a 13tém jen dcerou své provensálské matky. Ona miluje bohatost rýmů, ač v ohledu i mnohosti i zvučnosti rýmů svou provensálskou předchůdkyni nedostihuje, ona miluje „refrain“, a vyvíjí se v četných „chansonách“ (písních milostných) směšujíc často v jedno píseň duchovní i světskou, abychom dle jistého známého obrazu Tizianova mluvili, „lásku božskou i lidskou“; dále v mnohých „pastorelách“, „balladách“, „aubadách“ (alba) a „tenzonách“ (jeu-partis). Rovněž obsahují zachované památky básnictví starofrancouzského také „písně křižácké.“ Poněkud novější druh jest „romance“, částečně již do epiky zabíhající, vyličujíc šťastné zamilované dobrodružství. Lyrické hříčky na trojitém opakování refrainu se zakládající, zdomácnělé *jen* v básnictví francouzském, jsou „Triolett“ a „Rondel“, hříčky to formové, které ale takřka nikdy nepostrádají luznosti a půvabu. Taktéž karakteristicky francouzský, ač z poësie italské sem vešlý popěvek je „Madrigal“, malá píseň pastýřská. Oblíbený druh lyrické poësie je konečně „lais“, slovo, které se ostatně také už nachází v poësii troubadourské.

Nejvýznačnějším druhem mezi vytčenými zde formami básnictví francouzského, as tak jako sonett v italštině a španělštině, jest *píseň*, „*chansona*“. Celá ta známá šťastná letora francouzského národa, lehkost a lehkokrevnost, koketnost a gracie sdělila se jeho „chansoně“. Kdo všecko nepsal ve Francii chansony! Není znamenitějšího panovníka francouzsky vychovaného od Richarda Lvísrdce až do krále Františka I., do Karla IX., Jindřicha IV., Marie Stuartovy, Ludvíka XIV. a snad pruského Frice II., aby nebyl přibásnil do francouzské literatury nějakou svou „chansonu“. Není zvučnějšího francouzského učence nebo vůbec prosaika od Voitura, tvůrce onoho zvláštního francouzského slohu dopisovatelského a li-

stového, podle něhož učila se psaní svoje psát moderní Evropa, až do Jean J. Rousseaua, Chateaubrianda atd., aby i on nebyl ku sbírce filosofických a vědeckých spisů svých hleděl přidat také nějakou „chansonu“. Proto francouzská „chansona“ má také značný význam *kulturní* a *politický*, obrážejíc v postupu svém všecky takřka závažnější obraty francouzských dějin. Co byla starším Provensalům jich „sirventes“, byla pozdějším Francouzům „chansona“, t. j. ventil, jímž si razily cestu svobodné a opoziční myšlenky. Proto již před velikou revolucí karakterizován byl duch francouzské vlády jako „despotism obmezený chansonou“ (despotism temperé par la chanson).

Jako historie básnictví italského mezi první co do času pěstitele své klade sv. Františka d' Asissi, tak počíná „chansona“ francouzská svou staletou historii se sv. Bernardem a Abälardem, kteří dle svědectví historických psali „písně“ v jazyku kromě vší pochyby prostonárodním, t. j. francouzském, ačkoli verše jejich jsou pro nás ztraceny. První „písně“ (cantica) ze století 12ho jsou bezejmenné, jmeno básníkův se nezachovalo. Jsouť pak mezi nimi některé kusy nemalé ceny básnické, svědčící nejen o vroucnosti a zbožné mysli původců, nýbrž i o rýmové technice bohaté a dokonalé.

Aby naši čtenářové měli ponětí, kterak za příkladem „písně Šalamounovy“ tehdáž chansona duchovní své názvosloví brala z milostných poměrů čistě světských, podáváme tuto prosaickým překladem část písně ze století 12ho: „Když slunce stálo ve znamení lva (času letního) v tu dobu, kdy sedmihvězdí (pleiady) vyvstává na nebi, brzo k ránu: slyšelo množství národa děvčátko naříkat, a oplakávat něžně přítele, i pravili k ní: Líbezné děvčátko! slyšeli jsme tě mnoho naříkat, a něžně oplakávat přítele, nuž kdož jest on? Panna ta však byla veliké rozšafnosti, a odpověděla jim velmi dvorně vzhledem k svému příteli: Přítel můj jest rodu tak vznešeného, že nikdo neumí vypovědět jeho rodokmen; on jest krásnější než slunce v době letní, podle něho nemůže obstáti žádná jasnost, tak věru je krásný. Ještě nikdo nevěděl o naší lásce, jíž přítel můj mi prokazoval mnohou čest, za

dob Noë; Abraham byl prvním lásky naší poslem, pak přišel Isaak, a Jakub, a Josef, Mojžiš, Abimelech a Samuel" atd.

Mezi nejstaršími básníky „chanson" francouzských jest anglický král *Richard Lvísrdce*, a jeho věrný minstrel *Blondel de Neele.* Královská „chansona" formy dosti umělé, s rýmem pětkráte se vracejícím a refrainem, se nalézá, jak již svrchu povědíno, také v provensálském jazyku. Želíť v ní král, že jeho manové i baroni angličtí, normanští, poitevinští a gaskonští a hraběnka sestra jeho ho nechávají tak dlouho ve vězení, nechtíce ho vyplatiti. Chansona Blondelova je píseň milostná. Myšlenka z poslední její sloky připomene našim čtenářům jistou známou českou píseň národní a rovněž také podobný obrat v písni výše dotčené troubadoura Viléma Cabesthana: „Kdybych boha tak miloval," zpívá Blondel, „jako miluji ji, která mne trápí a trýzní, vzal bych lásky odměnu."

Vedle těchto pěvců z Anglicka stojí na vrcholu romantického středověku, za dob válek křižáckých, několik znamenitějších lyriků francouzských. První co do času mezi nimi na konci ještě 12ho věku je *Raoul kastelán z Coucy*, tento Vilém Cabesthan severu, sám nejen básník milostný, nýbrž jako Tasso i předmět básnictví pozdějšího. Vypravuje se o něm a o dámě od něho opěvané Gabriele de Fayel konec tragický, zcela podobný tomu, jejž jsme zevrubněji popsali při troubadouru Cabestanu a paní Margaridě z Rosilho. Napsaliť o této děsné legendě z dob středověké manželské žárlivosti balady: francouzskou vévoda de la Valliere (zemřel 1780: Les infortunées Amours de Gabrielle de Vergi et de Raoul de Coucy) a německou Uhland (Kastellan von Coucy). Ze chanson Raoula de Coucy podati ukázku veršovou nezdá se nám potřeba; podotkneme jen krátce, že verše jeho v horoucné smyslnosti lásky odvažují se někdy dosti daleko. Vedle Kastelana z Coucy je v 13tém století pozoruhodnější trouvèr francouzský *Quesne de Bethune*, jeden z hrdinův čtvrté války křižácké, an zúčastnil se s benátským dožem Dandolo oblehání a dobytí Cařihradu r. 1204, kdež bezpo-

chyby smrtí sešel. Chansony jeho obsahují také rozmanité narážky časové na války křižácké. Zvláštního však významu dodávají Francouzi trouvérovi svému z 13ho století *Thibautovi hraběti de Champagne*, jenž později se stal také králem Navarským. Milostné písně jeho mají jistý interes tím, že platí královně Blance, matce sv. Ludvíka. Jako Quesne de Bethune, má hrabě Thibaut de Champagne též více písní křižáckých, vyzývajících k svaté válce. „Páni, věztež!" praví v jedné z nich, „kdo teď se nevydá do oné země, kde bůh žil a umřel, a kdo za moře nevezme kříž svůj na se, ten nemůže vejíti do ráje. Kdo však chová lásku a vděčnost k Spasiteli, musí hledět jej pomstit, a osvobodit jeho zemi a otčinu. Jenom ti nešlechetní zůstanou zde, kdož nemilují boha a čest a udatenství, jen ti řeknou: Co počne žena má? Jáť nechci opustit milých svých. Avšak ti nesmyslnou se kojí nadějí, neboť kdož více přítelem nám jest nad toho, jenž za nás na tom pravém dřevě kříže visel?" atd. Thibaut de Champagne je u novější francouzské kritiky považován za otce skutečné francouzské chansony, která byla před ním spíše provensálská, nejen bohatostí rýmů jednoslabičných podobným asi způsobem, jako první mnohorýmové epické „chansons de geste", alebrž i poněkud mluvou, provensálštině podobnější, než frančina století pozdějších. Thibaut de Champagne sprostil francouzskou chansonu té přílišné náplavy rýmové, zavedl libozvučnější střídání rýmů, zejmena střídání rýmů jedno- a dvouslabičných. Již u něho, a u jeho nohsledů *Gaze Brulez*, *Vidama de Chartres* a *Adama de la Halle*, „nazvaného Hrbatý" — mimochodem řečeno první známý skladatel francouzských kostelních her divadelních — má chansona francouzská 13ho století tu lehkou, krátkořádkovou koketní formu, která ji napotom stále karakterizuje až do věku našeho. Ještě sluší mezi trouvéry francouzskými této doby jmenovati *Karla Anjou*, bratra sv. Ludvíka, později krále na Sicilii, proti němuž vypuklo povstání známé pod jmenem „sicilských nešpor." Verše jeho jsou milostné písně běžného tehdáž způsobu.

Dosavádní francouzská chansona, majíc první počátky své na půdě anglické a nabyvši králem Theobaldem Navarským jakés takés reformy, byla celkem poësie rytířská a milostná dle způsobu troubadourů. Neuznali jsme tudíž podati z ní ukázky názornější. Avšak důležitější se nám zdá být ono, abychom tak řekli zdemokratizování písně francouzské, které nastalo na konci 14ho století v dlouholetých válkách Francie s Angličany a povstalých při té příležitosti demokratických bouřích jak ve Francii tak v Anglii. Normani Anglie, mluvící jazykem francouzským, a cítící se výše státi nad Francouze za kanálem, chtěli králi svému po vymření starší linie rodu Capet dopomoci k francouzskému trůnu, na nějž měli Plantagenetové jakés takés právo příbuzenstvím s Capetingy. Kdyby se plán králův anglických byl zdařil, byla by na evropském západě povstala jediná veliká říše, řízená duchem normansko-feudálním, rytířským. Avšak *lid*, *měšťanstvo*, zmohutnělý již „třetí stav", vesničané a sedláci ohlásili na obou stranách kanálu protest proti těmto vládychtivým podnikům. Cechy pařížské s řezníkem Marcelem v čele začaly, podporovány universitou, diktovat králům francouzským svou vůli, a král Karel V. co korunní princ byl již na více než čtyry století před Ludvíkem XVI. přinucen, ozdobiti hlavu svou dvojbarevnou republikánskou čapkou pařížských řezníků. Rovněž v Anglii objevila se r. 1382 poprvé nová moc, nazývající se „lid", tváří v tvář království a šlechtě. Vedle Wiklefa povstal františkánský mnich John Ball, kázal lidu o komunismu a rovnosti, a učil ho písni:

Když Eva předla, Adam oral zem,
Kdo tenkráte byl šlechticem?

Lid vzbouřený táhl do Londýna, a mladý král Richard II. viděl se nucena, vyjednávat s pokryvačem Wat Tylerem o právech a požadavcích lidu. Tak daleko dospěla logika dějin již na začátku 15ho století také na druhé straně kanálu, že francouzský král Karel VII. pocítiv malomocnost dosavádních vojsk rytířských, musel si nechat dědičnou

korunu vstavit na hlavu od Johanny d'Arc, 18leté dcery pastuchovy z Dom Remy. Na ohlášení této nové doby ozvala se také francouzská „chansona.“ *Olivier Basselin*, básnický samouk z údolí Vire, mlynář čili valchář od řemesla, bouřil všechny kraje severu svými písněmi do boje proti Angličanům. Bylť Basselin také kus „žáka“, neboť pletl do svých písní fráse latinské, jinak ale jsou písně jeho ducha národního, plny nicméně ráznosti a rýmové obratnosti. Samouk to skutečně geniální. V jeho zpěvích není už „milostnosti“ rytířské poësie troubadourův, víno a boj proti Angličanům, toť jediný refrain Basselinova zpívání. On nazval své zpěvy podle údolí, kde stála jeho valcha, Vaux-de-Vire, z čehož neporozuměním povstalo pozdější Vaudeville, náš nynější „kuplet“, totiž veselý motiv, při němž se něco zpívá něco mluví. Písně Basselinovy kolující dlouho v opisech, vydány byly teprv as o dvě století později, tak že nelze s jistotou pověděti, do jaké míry je text jejich později snad pozměněn. Poslyšme jednu takovou píseň Basselinovu na ukázku její ráznosti, ačkoli překlad náš má své nedostatky:

Vzhůru, přátelé! zbraň k boku!
K útoku, bratři! k útoku!
Vzhůru a tiskněte zbraň k boku,
Každý ukáže, co dokáže!

Nám že by scházelo kuráže?
K útoku, bratři! k útoku!
Nám že by scházelo kuráže
A strachem že se nám jazyk váže?
O jenom, přátelé! zbraň k boku!
Každý ukáže, co dokáže!

Polnice zvučí, ozbrojme páže,
K útoku, bratři! k útoku!
Polnice zvučí, ozbrojme páže,
Jen víno nedávej hospodo dráže!
Vzhůru, přátelé! zbraň k boku!
Každý ukáže, co dokáže!

Srdce se rozhřeje, vlast když káže,
K útoku, bratři! k útoku!
Srdce se rozhřeje, vlast když káže,

Hle, tamo první anglické stráže!
Vzhůru, přátelé, zbraň k boku!
Každý ukáže, co dokáže.

Puf! tomu jsem dal, a už je mu snáže!
K útoku, bratři! k útoku!
Puf! tomu jsem dal, a už je mu snáže!
Střílejte za mnou, jak vrah se ukáže.
Vzhůru, přátelé! zbraň k boku!
Každý ukáže, co dokáže!

Zdá se, jako by tatáž pověstná „furia francese," jejíž pomocí dobyli plukové Napoleona I. půl světa, hárala z těchto písní severofrancouzského mlynáře v 14tém století. Chansonérství z lůna lidu vyšlé, a prostotou, jednoduchostí, ale také ázností řeč lidu mluvící a k lidu se obracející počinem Basselina od konce 14ho století ve Francii pořád se více šíří. Zvláště od té doby, co lid francouzský dostal také svého měšťáckého a selského krále, tu metlu na pány, jakouž byl král Ludvík XI., přítel a spojenec našeho Jiříka Poděbradského. Od genialního potulného zpěváka *Villona*, jenž za Ludvíka XI. žil, a o němž ještě více uslyšíme, počítají francouzští literární historikové novou dobu své literatury. A však mezi tím zápasili ještě po dvě stě let princové a králové s pěvci lidu v chansonérství, ovšem nejvíce galantním a „milostném", předčíce uhlazeností a manýrou, a však nikoli umělou rýmovností pěvce národní. O něco později než mlynář Basselin psal poslední francouzský troubadour — jak ho nazývají — princ *Karel Orleanský* (narozen 1391, zemřel r. 1465) své dvorním dámám platící „chansony". Můžeme ho na tomto místě, při historii „chansony" francouzské pominout, neboť jest básnění jeho velmi často nechutné stálým alegorizováním a tou zvláštní modou v porovnáních, již zavedl, jak později vyložím zevrubněji, „román o Růži." Takž mluví princ Orleanský o „dobytí pevnosti srdce", již oblehají nepřátelé „Nebezpeč, Bezútěš", nedaleko „věže strasti", a však básník doufá, že do „pevnosti srdce" šťastně doveženy budou „zasobárny Útěchy" atd. Takových vojanských porovnání je množství u prince Orleanského i u jeho žáka,

císaře Maximiliana I., když svou rytířskou básní „Theuerdank" opěval svůj frej u první královské dědičky svého věku, u Marie Burgundské. Chansonéři ne již v této nudné modní manýře, ale předce jen s výhradným cílem, hledati pouhou kratochvil v písních na milenky, byli francouzští králové šestnáctého století, „rytířský" *František I.*, *Karel IX.*, pověstný původce „bartolomějské noci", a *Jindřich IV.*, přítel a protektor německých i českých protestantův. Chansony tohoto galantního krále, jehož svatba s Marketou z Valois v den sv. Bartoloměje tak bezpříkladně krvavým způsobem se skončila, jsou půvabné a koketní, jako celá sankvinická jeho povaha. Milostnice Diana z Poitiers a Gabriela d'Estrelles, jimž na mnoze platily chansony krále Františka I. a Jindřicha IV., hrají v historii a politice Francie 16ho století nemalou roli. Francouzské chansony psala též nešťastná královna *Marie Stuartova*, zasnoubená v prvním manželství s králem francouzským Františkem II. a milující Francii více, než svou vlast Skotsko. Důkazem toho píseň na rozloučenou, již napsala na lodi, ana odvážela mladou královnu z Francie pryč na královský trůn skotský. Kterak Francouzi, vděční každému, kdo zemi jejich velebí, v příznivé paměti chovají galantní Skotku, je vidět z variace jaksi na onu její píseň, již napsal Beranger pod názvem: „Loučení Marie Stuartovy." Původní tklivé verše nešťastné skotské královny podáváme tuto v českém rýmovém překladu:

Buď s bohem, krásná Francie!
Ty vlasti má,
Rozmilená,
S tebou se loučí tvoje Marie.
Zde šťastné prožila jsem mládí,
A loď, jež s tebou mne rozvádí,
Jen půli mne pryč odveze;
Ta druhá půle patří tobě,
O věrně chovej ji — by posléze
Se obě dostaly zas k sobě.

V témže století 16tém začal se ve Francii, jako po příkladu Italie po celém evropském západě šířit klasicism a hu-

manism. *Joachim de Belay*, *Baïf*, *Jodelle* a *Ronsard*, nejobdivovanější básník této školy novoklasické, vydali v opovržení „haraburdí“ staré romantiky, všecky ty balady, triolety, lais, a psali klasické „ody, elegie, satyry,“ ba činili až i násilí duchu frančiny časoměrnými hexametry. A však „chansona“ ta milostná, s tou hravou a lehkou formou svou byla tak zakořeněna v zálibě Francouzů, že i novoklasikové upadali chtíce nechtíce v její koleje, zbavivše ji, na začátku alespoň, jenom refrainu. Ronsard, „veliký“ Ronsard, jak jej vrstevníci jeho nazývali (narozen byl 1524, zemřel r. 1585), byl tou měrou „klasikem“, že sám na sebe napsal epigram (překlad Jar. Vrchlického):

Francouzi, jenž mne budou číst,
Nejsou-li Římané a Řeci,
Na místo knihy, tím jsem jist,
Jen těžké břímě budou vléci.

Avšak i Ronsardovi z veršů, jež on sám sice „ody“ nazval, vyzírá nicméně často i milostnost i lehkost „chansony.“ Klademe sem některé sloky z básně jeho „na Kassandru“, přeložené Jar. Vrchlickým, na ukázku:

Má paní! polož hned,
bys ztišila můj žal,
na ústa má svůj ret,
rudější nad korál,
a tak mne zulíbej
a šij mou objímej.

A potom tváří v tvář
mi zírej do očí,
ať duše tvojí zář
v mé srdce přeskočí,
vždyť víš, jeť jmenem tvým
a láskou šíleným.

O Mignon! již v můj zrak
tolik se vlívá kras,
o polib mne a pak
mne stokrát polib zas,
či na tvých ňádrech snad
mám darmo umírat? atd.

Nebo vizme jinou báseň Petra de Ronsarda „na hloh“, v pěkném a věrném překladu Vrchlického. Zda-li co Ronsard „odou“ nadepsal, není mnohem spíše „píseň“, lehká chansona?

Krásný hlohu, jenž do vln
  květupln
ukláníš se na pobřeží,
úponkami na vrchol
  kmen i stvol
halí tobě réva svěží.

Tábory dva mravenčí
  ověnčí
posádkou svou haluz tvoji;
v kmenu, jenž pol zhlodán již,
  pěknou skrýš
pěnkava si s jarem strojí.

I ten slavík rozmilý
  popílí
s milenkou svou čilým skokem
pod tvou stinnou ratolest
  zase vznést
lásku svoji každým rokem.

Z vlny pak a z hedbáví
  upraví
hnízdečko si v snětích hladké
mláďatům tvým do listí,
  kořistí
mou jenž budou v chvíli sladké.

Na pobřeží hlohu můj
  dále buj!
Kéž blesk tebe nezachvátí,
sekera ni vichru ráz
  ani čas
kéž tě nikdy nevyvrátí.

Rozměr a účel spisu tohoto nepřikazuje nám, abychom chansonu sledovali až do dob paklasických. A však odpočítáme-li jisté poëtické zvyky pseudoklasické doby, jako že básníci 17ho a 18ho století uvádějí své milenky pod řeckými jmény, Kassandra, Climena, nebo Sylvie atp., že mluví mnoho o bozích staré mythologie, zvláště arci o Nymfách a Amo-

rovi, že konečně lásky své podle Theokrita a Virgila maskují do rozličných dobrodružství „pastýřských“ v náručí nahé, ale věčně půvabné přírody — vyzírá ze všeho toho renaisančního parukového pudru předce jen na mnoze stará „chansona.“ I starý refrain vypůjčili si na novo četní chansonéři obou novoklasických století, a kteří se toho odvážili, nikdy, kdykoli jen trochu talentu bylo při nich, neučinili toho beze zisku pro zpěvnost a graciosnost svých veršů. Kniha tato chtíc býti v první řadě historickým obrazem kulturního vlivu romantiky, a teprv v druhé malou antologií světové poësie romantikův, nemůže posloužiti překlady lehkokrevných chanson francouzských, ku př. *Etienna*, *Pasquiera*, *Jana de la Taille, de la Roque*, básníkův 16ho století větším dílem staroromantické dvořanské školy, nebo ze 17ho století chanson *Voiture-a*, proslaveného v literatuře původce francouzského slohu listovního za doby Richilieu-a, politických chanson *Scarrona* proti Frondérům, *Sarasina*, v století 18tém kanovníka Remešského *L'Attaignanta* (ku př. hezoučká píseň „Mes souhaits“ [Má přání] a jiná prostomilá jeho píseň o „hezkém párku Colinu a Lisettě“), dále *Fabra d'Eglantina*, spisovatele veseloher a člena konventu, zhynuvšího r. 1794 pod guilotinou (ku př. něžný idylický obrázek s názvem „L'orage“ bouře), nebo slavných chansonérův francouzských věku našeho. Chansonéři 19ho století *Cas. Delavigne*, *de Perthes*, *Debraux*, *Desaugiers*, *Dechamps*, *Chateaubriand* a přede všemi *Beranger* jsou čtenářům našim více méně známi i z překladů i z rozličných českých následovníků (ku př. Hálek: „Frajtr Kalina, Bláznivý Janoušek“ atd.), ačkoli by i zde nějaký vhodný výbor nebyl dokonce na škodu. Na důkaz jen, kterak i v století 18tém francouzská píseň podržela stále svou starou hravou, koketní a při tom refrainovou formu, stůjž zde chansona od *J. J. Rousseau-a.* Světoznámý filosof z Ženevy, jenž celou řadou spisů svých, zvláště „Contract social“, měl tak rozhodný vliv na politický převrat 18ho století, a jehož náuka o „všeobecném hlasování“ je dosud heslem parlamentárních reformistů, stojí již za to, aby se objevil

čtenářům českým také z jiné, méně vážné, ač ne méně příjemné stránky své, co autor galantních písní lásky. Poslyšme tedy jednu takovou jeho chansonu, jejíž název je: „Les bizarreries de l'amour" (Rozmary lásky):

Jeť lásce pravidelnost v cestě,
Hned tak, hned jinak laškuje,
Uhlazenější je-li v městě,
Na vsi zas vřelej miluje.
Tak nic obyčejně
Nejde v lásce stejně,
Teď zlobí, teď zas hladí tě,
Je to dítě, je to dítě.

Dnes snaží se být jednodušší,
Podobnou jenom přírodě,
A zejtra hledá, co jí sluší,
Vše po vkusu, vše po modě.
Tak nic obyčejně atd.

Kdo jak motýl chce poletovat,
On někdy věru nechybí,
A příliš stálou věrnost chovat
Se často lásce znelíbí;
Tak nic obyčejně atd.

Dle okamžité lásky chuti
Je zločin dnes, co zítra ctnost,
Dnes trochu k žárlivění nutí,
A zítra tresce žárlivost;
Tak nic obyčejně atd.

Tu pláč, tu smích si oblibuje,
Jak svévole jí napadne,
Přísností zvolna ochabuje,
A povolností ochladne.
Tak nic obyčejně
Nejde v lásce stejně,
Teď zlobí, teď zas hladí tě,
Je to dítě, je to dítě!

Podavše krátký historický přehled francouzské chansony, vracíme se k jiným lyrickým druhům středověké poësie francouzské. Jeden z nejkarakterističtějších zjevů tohoto oboru je „aubada", nebo-li „píseň strážná", francouzská imi-

tace provensálské „alby“, oplývajíc stejným množstvím rýmův stejných a jednoslabičných, jako provensálské písně toho druhu. Z „aubady“ (franc. slovo „aube“, zoře, tolik co provensálské „alba“) hledí na nás v celé své zvláštnosti a v živosti velmi názorně feudální poměry středověku. Při nejistotě cest v tehdejších dobách, při lehkosti loupežnictva pod firmou „rytířstva“, kde jediným právem bylo přečasto právo pěsti, „kdo s koho ten s toho,“ za dob takových byl osobou důležitou strážný na hradní věži. On upozorňoval zvukem trouby na blížící se nebezpečí, on oznamoval troubením zvláštním také čas, zejmena příchod rána, při čemž bezpochyby často také vyvolával nebo zpíval. Vyvolávání s věží v zemích mohamedánských jest obvyklé dosud, což není snad bez souvislosti se středověkým obrazem strážného na věži. Z pamětí našich českých je známo volání nebo zpívání s věže císařského hradu Karlstejna, kteréž znělo:

Dále od hradu, dále,
ať tě nestihne neštěstí nenadále.

Strážný středověký hraje ve zvláštním postavení svém arci také roli v historii středověkých lásek a milostných zastaveníček as tak, jako v naší poësii moderní je vítanou osobou „ponocný“ vzdor tomu, že ponocní v skutečnosti ne vždy mají vzhled poëtický. Strážný na věži v středověku nad jiné osoby, tak ku př. pozdější soubretky doby renaissanční, se hodil k tomu, býti důvěrníkem zamilovaných, a dávat jim zvukem trouby znamení. Právo pěstní, násilnictví a bojovnictví středověké nemohlo ovšem jinak, než jakož za dob primitivních vždy se děje, obírati si za příčinu a podnět k loupežným přepadnutím také lásku a žárlivost. Zvláště za dob delších válek, jako křižáckých, kde páni hradu často na leta vzdáleni byli svých domovů, poskytovala domácnost opuštěných dam množství příležitosti k romantice lásky, k rozmanitým zastaveníčkům, přepadnutím, únosům atp., při nichž strážce na věži byl osobou důležitou. Ostatní zevrubnosti si fantasie čtenářův domyslí. My dostatečně vyjasnili

jsme hlediště, s něhož třeba patřit nejen na „aubadu“ následující, ale vůbec na tak nazvané „písně strážné“ nebo „svítánička“, jak je po česku Hanka nazval, které tak zvláštní ráz mají v středověké i lyrice i zpěvu, a nacházejí se ve všech tuším středověkých literaturách. Milostná smyslnost, naivně smíšená s nábožností, jakož tuto směsici přečasto nacházíme v středověku, byla karakteristickým oznakem „strážných písní“, tak že možnost našeho moderního překladu často se vzpírá před odvážnou scenerií tohoto druhu středověkých milostných popěvků. Podáváme zde několik slok z francouzské „strážné písně“ z 12ho století, která, ač neúplná, podá předce čtenáři českému i rázem svým i rýmovností bohatou, v překladu arci jen neúplně podanou, i refrainem troubení nápodobujícím — hu hu hu — obraz o zpěvnosti a rytmu středověkých „alb“ a „aubad“:

Strážce věží,
Nechť dobře střeží
Tvé oko hrad celý.
U vnitř leží
Dáma svěží
V šťastném lásky veselí.
Hu a hu, a hu a hu!
   Každému,
Kdo vyzvědačskou kuje lest,
Hu a hu, a hu a hu!
Ukáže cestu pěst.

Měj milku rád
A nechtěj se bát,
Milenče laskavý!
Jáť nebudu spát,
A chrání tě zrad
Můj hled všude bádavý.
Hu a hu, a hu a hu!
   Poslechnu,
Zda nehledá kdo k hradu cest,
Hu a hu, a hu a hu!
Všude vůkol ticho jest.

Neníť vraha,
Jen lupem sahá
Jeden k rtům růžovým,

Málo zdrahá
Se láska blahá,
Jméno lupiče nepovím.
Hu a hu, a hu a hu!
Žádnému
Nedám já rušit vašich blah,
Hu a hu, a hu a hu!
Milenci žádný strach atd.*)

Skladatelem „aubad" byl mezi středověkými trouvéry francouzskými *Gaces Brulez,* básník 13ho století. Na ukázku dvě sloky v prosaickém překladu z jedné jeho „aubady": „Když vidím zoři přicházet, tu nic nemám tak v nenávisti, neboť zoře odnímá mi mého přítele, jehož tak miluji. Protož nic mi není proti mysli, jako zoře, jež mne miláčku od tebe vzdaluje" — „Když ležím na loži svém a hledím vůkol sebe, nenalezám svého přítele, i hořce si nad tím zastýskám, a proto nic mi není proti mysli jako zoře, jež mne miláčku od tebe vzdaluje." —

Jiný velmi rozšířený druh středověké lyriky je „lais" (slovo nachází se již v poësii provensálské, a zní německy „leich"). Velmi možno, že původní smysl slova znamenal „píseň světskou" (laicus franc. laique) na rozdíl od písně kostelní nebo nábožné, jejíž původní jmeno bylo na jisto „canticum", (Šalomounova canticum canticorum, z čehož canzona, chanson). Alespoň by bylo divno, aby středověký dualismus klerikův a laikův, tak odpovídající veškeré duševní náladě oné doby,

*) Podáváme na ukázku a k vůli porovnání první sloku francouzskou:

Gaite de la tor
gardez entor
les murs, si deus vos voit.
C'or sont a sejor
dame et seignor
et larron vont en proie.
hu et hu! et hu et hu,
je l'ai vu
la jus soz la coudroie,
hu et hu! et hu et hu,
a bien pres l'ocirroie.

nebyl podle tohoto zřetele dělil také písně, a neměl pro ten rozdíl také zvláštních jmen. Později měla na pojem „lais" bez pochyby vliv také hudba, a poněkud jiný způsob veršování, než u chansóny. Co špatní znalci hudební stránky vůbec a středověké zvláště nechceme se pouštět do dalších domněnek. Podotkneme jen ještě, že zvláštní odrůda starofrancouzských „laisů" byl lais „o kozílistku" čili jinak „jerychové růži" (lais de chevrefoil). Středověk byl totiž více než kterákoli jiná doba kulturní věkem symboliky, jakož při přehledu epiky ještě zevrubněji uvidíme, a proto měl zajisté ve shodě s orientálním světem, od něhož se tak mnohému učil, svou zvláštní květomluvu. Symbolickou rostlinou lásky byla především „jerychová růže" (jinak zimolez nebo kozílistek, caprifolium), kteráž kromě své pěkné nachové barvy (pro středověk, smyslnější než nezasvěcencům se zdáti může, měla i tato podobnost bezpochyby význam) má tu zvláštnost do sebe, že přilne a přivíjí se ku kmenu stromů jiných. *Marie de France,* francouzská básnířka 13ho století, o jejímž životu a sociálním postavení nic určitého se neví, vysvětluje ve své písni o *„kozílistku"* (lais de chevrefoil) smysl slova toho takto: „Jako kozílist k ořeší těsně přilne, a když je někdo od sebe oddělí, jeden i druhý musí zhynout, tak prý byla láska Tristrama a Isoldy. Tristram věda, že královna (Isolda) musí s komonstvem svým bráti se jistou cestou, ořezal na tom místě ořeší, a do holé kůry vyryl nožem své jmeno. Královna když přišla na to místo, poznala, že je Tristram na blízku, poručila svým rytířům zde odpočinout, sama pak, zůstavíc věrnou Bragénu na hlavní cestě na stráži, měla hloub v lese shledání s Tristramem. Tristram, jenž uměl hrát na harfu, složil prý na památku této šťastné schůze v lese novou píseň, kterouž Francouzi jmenují „chevrefoil" a Angličané „gotlef". Zdá se, že takovýchto „kozílistových" písní bylo alespoň ve Francii středověké mnoho, a že byly nemálo oblíbené. Poslyšme kus takového „lais de chevrefoil" z nejmenovaného básníka 12ho věku: „Nehledám jiné radosti, jiného blaha a jiné zábavy nad tu, abych každého dne Vás viděl, nic mi tak netkví na

mysli než jak bych se Vám zalíbil, a abychom nikdy druh druha se nenasytili. Jsem, a chtěl bych býti, krásotinko moje! Vaším přítelem ve dne v noci... Vy sladká, nad med sladší, pro Vás byla udělána na novo tato píseň (lays), kteráž je dobrá a pěkná, a i kdyby zastarala, bude se předc jen každého dne více líbit i kněžím i světským. Aby věděli mladí a staří, že květoucí kozílist je líbeznější a pěkněji voní nad všecku zeleň lesa, mějž jmeno tato píseň kozílistu veselého."

Chansona a „lais" jsou arci nedaleko od sebe, a tak i pastorela a romance nemnoho se liší mezi sebou, líčíce zamilovaná dobrodružství středověkých rytířů a panošů mezi kraskami na hradech i po vesnicích. Zabíhajíť tím i pastorela i romance něco málo do epičnosti, ačkoli i duch i forma jejich co do podstaty jsou lyrické, protože zpěvné. Z obou se dovídáme rozličné karakteristické podrobnosti středověkých mravů a poměrů. Tak na př. jedna taková scena z francouzské pastorely 13ho století: Pastýři s pastýřkami tancují při zvuku šalmaje rychlé kolo na louce. Rytíř jedoucí okolo nechá svého vrance stát, a přitočí se mezi ně k jedné hezké vesničance, avšak milenec její zle jej přivítá, on musí spěšně zas na koně, děvče pak po něm hodí oblátkem, a pastýři se za ním ženou holemi. Jiná scena: Za krásného jarního dne panoš jde osamělým lesíkem; tu slyší hezkou pasačku zpívat známou milostnou píseň. Nabízí se jí za milence, a slibuje, jestli že ho vyslyší, pás z hedvábí. Avšak vesničanka mu dobře odsekne, že takoví páni pomilují jen chvilku, aby se klidil svou cestou a hledal si jinou. Arci dobrodružství dochází také leckdy povážlivějšího konce, s čímž ale zabývati se nebudeme.*)

*) Pro znalce starého jazyka klademe sem několik slok velmi prostomyslné starofrancouzské pastorely, k níž z ohledů novověké slušnosti nepřipojujeme překlad:

Je sui sade et brunete
et jone pucelete,
s'ai color vermeillete,
cuz vers, bele bouchete;

Jsouť popěvky tyto ukázky prostonárodní poësie středověku, a tudíž jako naše písně národní, nedonesly na pozdější věky jmena svých původců. Za to však mají romance a zvláště pastorely nemalý interes pro kulturhistorika, ješto nám ukazují středověké lidstvo bez líčidla, v plné domácí jeho odstrojenosti a ve všedních jeho slabostech. Poslyšme na př. jednu sloku z takové písně bezejmenné: „Kdo chceš mít moc nad milenkou plně podle vůle své, pamatuj, abys nebyl skoupým, alebrž pomýšlej, abys časem darem dal přítelce své tuniku a plášť, kožišek a sukni, a každý měsíc nové šaty; zaplať vše, co ona vydá, a starej se, aby nikdy nebyla bez peněz. Kdo činí jinak, nebude mít pokoje, a nenalezne ani lásky, ani slitování, ani jakés rozkoše.“

---

si me point mamelete
que n' i puis durer,
resons est que m' entremete
des douz maus amer . . .

Pris la (pucelle) par la main nue,
mis la seur l'erbe drue,
ele s'ecrie et jure
que de mon geu n'a cure,
ostez votre lechëure,
dex la puist honir;
car tant m'est aprete et dure,
ne la puis soufrir.

Bele tres douce amie
ne vos esmaiez mie,
encor ne savez mie,
con ce est bone vie.
Vo mere n'en morut mie,
ce savez vos bien,
n'en fera certes la fille
n'en doutez de rien.

Quant l'ai depucelée,
si s'est en piez levee,
en haut s'est escriee:
Bien vos sui eschapee,
treze ans a que je fui nee
par mon escient:
onques mais n'oi matinee
que j'amasse tant.

Prostomilá je také bezejmenná romance mladé jeptišky, ana klne tomu, jenž z ní učinil pannu klášterní: „Když přichází máj, a růže pučí, jdu ji utrhnout co dar lásky; tu za malou chvíli slyším smutný hlas v zeleném lesíku nedaleko jedloví: Jak je mi teskno v tom mém rubášku, tresci bože toho, jenž učinil mne jeptiškou.“ — „Kdo ze mne jeptišku udělal, zatrať ho Ježiši! nejsou mi po chuti nešpory ani breviář, mnohem raděj bych vedla život veselý, hodně zábavný, plný milování. Jak je mi teskno v tom mém rubášku, tresci bože toho, jenž učinil mne jeptiškou.“ — „Zkážu mládcovi, jehož jsem milenkou, ať mne přijde hledat v tomto opatství, pak půjdem do Paříže, povedem život veselý, neb on hezký jest, a já mlaďounká. Jak je mi teskno v tom mém rubášku, tresci bože toho, jenž učinil mne jeptiškou.“ Konečně se toužící jeptišce přání její vyplní, přijde její milenec a násilně ji unese z kláštera. Romance je ze 13ho století.

Mezi známými skladateli romancí francouzských zasluhuje obzvláštní zmínky *Audefroi le Bastart*, básník narozený v důležitém pro středověké francouzské umění městě Arrasu. Psal snad již za století dvanáctého, avšak jinak o okolnostech jeho života ničeho se neví. Romance jeho jsou lehounké a zpěvné, v pravdě po francouzsku graciosní, zajímavé líčením nejzevrubnějším společenských poměrů oné doby, a půvabné též zvučným rýmem a refrainem. Dáma Isabiaus (Isabella) miluje rytíře Gerarse, avšak rodiče ji vdají za jiného. Gerars nalezne tajnou cestu, jíž dopisuje si se svou dámou. Konečně se rytíř pustí přes moře hledat milenku; ona sejde do zahrady trhat květiny, „krásná a štíhlá, půvabná a kyprá, tváře jako třešně růžové“, a zde se s Gerarsem pomilují. Manžel pak její dověděv se o té zrádě zemře hořem. Gerars učiní posléze „pomocí svaté církve ze své dámy svou manželku.“ Jiná romance Audefroi-ova má podobné stereotypní zauzlení, avšak forma dodává těmto zamilovaným pletkám i půvabu i rozmanitosti. Krásná Beatrix miluje Ugona, má však provdána být za vévodu Jindřicha. Ugon již dříve požil prvotiny její lásky. Strach, kterak předstoupí před vévodu Jindřicha, souží ubohou

nevěstu. Konečně se nalezne věrný panoše, jenž donese Ugonovi od Beatrici list s napomenutím k věrnosti a slibem, že jej míní očekávat v noci v zahradě. Ugon vezme padesáte svých rytířů, den a noc jedou k hradu Beatricina otce, tu Ugon skočí v noci přes zahradní zeď, a milenci se obejmou a milují. Ugon vezme milenku na kůň, a unese ji. Vévoda Jindřich se zapálí hněvem a hrozí rodičům Beatrici, kteří marně ho chlácholí. Konečně se rozstůně zlou nemocí, z níž více nepovstane. Refrain veškeré sloky zakončující jest:

bien sont asavoré li mal
c'on trait por fine amor loyal.

(I zlé věci berou dobrý konec skrze věrnou a počestnou lásku.) Romance tyto Audefroi-a neopěvují žádné smyšlénky, nýbrž, jak on sám napovídá, skutečné sběhlosti tehdejšího života, kteréž bezpochyby již dříve v kruzích užších nabyly jisté pověsti, a kterým básník zvláštním naivním způsobem svého veršování přidal i rozšířenosti i významu trvalého. Velmi pěknou sbírku romancí starofrancouzských, z nichž by dobrý výbor nemálo slušel nějaké české antologii „poësie světové“, vydal o starověkou francouzskou poësii velmi zasloužilý Paulin Paris.

Novější pojem „romance“ není změněn podstatně, jest ale přece ne zcela podoben středověkému ponětí. Zvláště německým moderním romancím schází zpěvnost, vlastnost to v středověku nezbytná (viz na př. Schillerovu romanci: „Kampf mit dem Drachen“). I francouzské romance moderní liší se na mnoze od středověkých. Když na př. vévoda de la Valliere napsal v století osmnáctém svou „romanci“ o kastelánu Raoulovi de Coucy a Gabriele de Vergi provdanou za hraběte de Fayel — děj, jenž nepodstatně se liší od barbarsko-tragické historie troubadoura Viléma Cabesthana a Margaridy z Rossilho o usmaženém milencovu srdci — jest tento pojem „romance“ úplně roveň pojmu Schillera o „baladě“, vylíčení události příšerné neb aspoň smutné, při němž refrain a vůbec zpěvná forma nemají žádného místa. Také

středověká „pastorela“ ztratila, jakož již při provensálské poësii k tomu poukázáno, vlivem renaissance původní středověkou naivnost a půvabnost, a přijala do sebe v době parukové mnoho líčidla, nepřirozenosti a neduživé přesládlosti. Avšak úplně odchylná od nynějšího našeho pojmu je středověká „balada“, alespoň pokud se tří starých „romanských“ literatur, provensálské, francouzské a italské týče.

Bylať středověká „balada“ *čistě lyrická* píseň, k „tanci“ (balar) ustanovená, lišící se od „chansony“ jen formou. Měla tři větším dílem osmiřádkové sloky s refrainem, v sloce pak druhé i třetí musel být týž pořádek rýmů jako v první. Ku konci byla někdy přivěšena menší šestiřádková sloka s jiným rýmováním, nazvaná „envoy“ nebo „prince“, poněvadž obsahovala dedikaci, „poslání“ nějakému „knížeti“ nebo komu básník vůbec věnoval zpěv svůj. V literatuře starofrancouzské je veliké množství „balad“; zejmena již na rozhraní středověku a renaissance v patnáctém a šestnáctém stol. patřily k nejoblíbenějším formám tehdejší romantické lyriky právě „balady“. První asi trouvér francouzský, který „baladu“ pěstoval, byl *Eustache Dechamps* (jiný básník téhož jména v 19tém století se jmenuje Emil) ze 14ho věku. Brzo se stala — snad také hudebním průvodem, o jehož rytmu nemáme však žádných vědomostí — oblibou dvorních trouvérů, jsouc pěstována velice četně od prince *Karla Orleanského*, od *Kristiny Pisánské*, básnířky v Italii rozené, však slavně přijaté u krále francouzského Karla V. příjmím „Moudrého“, od *Adama Chartiera*, dvorního veršovce dosti pedantického, jehož však nicméně — karakteristický to kus středověkého nadšení — královna Marketa Skotská, manželka Ludvíka XI., veřejně políbila, chtíc v něm takto poctíti básnický talent. Jako tito přidvorní pěvci století 15ho tak i dvorní básníci století 16ho, *Clemens Marrot*, komorník duchaplné princezny Markety, později královny Navarské, proslavené též co spisovatelky tak nazvanými „povídkami královny Navarské“, *Octavien de St. Genais*, veselý biskup Angoulenský, a konečně *král František I.* sám libovali si velice ve formě „balad.“ Mezi velikým množ-

stvím „balad“ královského prince Orleanského je lepší výběr než mezi jeho chansonami, nelzeť jim upřít i lehkost i půvabnost. Galantní král František I. psal zamilované hříčky, elegantní, však bez hlubší ceny. Tak ku př. sem klademe jednu sloku královské balady v prosaickém překladu: „Stoje sám jednoho rána u okna, když den počínal, vidím z levé strany zoři, ana slunci připravovala cestu, a z druhé strany milenka má si česala své zlaté vlasy. I patřím na její zářící oči, z nichž jeden šíp milostný na mne letěl, a hlasitě musel jsem zvolati v tato slova: Bohové nesmrtedlní! vraťte se zpátky do svého nebe, neboť krása této vás přemahá.“ Toto poslední jest refrain, jejž básník podle pravidla balady musí třikrát opakovat; po druhé praví král dle počínající již „klasické“ mody bohům, že krása jeho milenky moc jejich přemahá, a po třetí totéž praví „hvězdám“. Vidět z toho, že básně ty jsou intresantnější k vůli královskému svému původci, než za příčinou jich skutečné ceny.

Nejzajímavější z literarhistorického stanoviska baladista 15ho století je *František Corbueil*, nazván obyčejně *Villon* (nar. 1431, zemř. 1484). Jest on něco jako mlynář Olivier Basselin, jenž žil na více než půl století před ním, nebo jako Beranger 15ho století pěvec lidu, zamítající alegorické umělůstky romantiky dvorní, a píšící ze srdce a zpívající od plic. Podle společenského postavení svého je Villon jedním jediným slovem pobuda, „žák“, jenž byl na pařížské vysoké škole, ale pro chudobu nebo toulavý rozmar studie tuším nedodělal; pak živící se všelijak, trochu herectvím při tehdejších ochotnických divadlech, trochu daremnými kousky všeho druhu, krádeže nevyjímaje, tak že konečně odsouzen s několika „kolegy“ až k šibenici. Parlament pařížský (dvůr soudní) mu však udělil milost. Později opět byl ve vězení. Avšak tu zdá se, že zas král Ludvík XI., sám vlastně demagog na trůně, udělil zpěváku po krčmách a ulicích pařížských slavnému milost, alespoň Villon šťastně z vězení vyvázl, aniž by tím arci potulný jeho život byl vzal jakýs pozoruhodný obrat. Ale šibeničník Villon byl básníkem skrz na skrz, ve

formě veršů při vší routině své někdy trochu nedbalý, jako ve formách života; ale plný vtipu, živosti, původnosti, i citu vřelého a hlubokého, zkrátka duch geniální, rukávy ošumělé od hampejzů, jež navštěvoval, ale v hlavě světlo, a v srdci teplo. Veškerá literární historie francouzská počítá od jeho při hladu a po krčmách načrtnutých veršů novou dobu francouzské poësie. Poslyšme dvě karakteristické jeho „balady", trefně přeložené od Jar. Vrchlického. První napsal na prosbu matky své, by se ji modlila v „Notre dame".

O země vládkyně, o nebes paní,
o císařovno bahen pekelných!
Křesťanky bídné uslyš naříkání,
jež touží patřit v řad tvých zvolených,
ač zná svou nehodnost a zná svůj hřích.
Tvé milosti se proudy nezastaví,
nad hříchy mé jsou větší! Nebe slávy
bez tebe duše nemůž zasloužit,
v tě spoléhám, v tom cit můj není lhavý,
v té víře žádám živa být a mřít.

Rci svému synu, jeho do skonání
že býti chci, ať sprostí mne vin svých,
jak Marie Egyptská tvé smilování
ať poznám dej, neb Teofil jak mnich,
jenž došel odpuštění hříchů svých,
ač ďáblu zapsal se v důl pekel žhavý.
O chraň mne, ať se duše pádu zbaví!
O panno přej, ať mohu podíl mít
na svátosti té, jež se při mši slaví!
V té víře žádám živa být i mřít.

Jsem chudá žena, neumím číst ani,
jsem stará, prosta, z časů bývalých,
tam v klášteře, kam chodím k přijímání,
ráj malován jest pln harf zlacených
a peklo plno ďáblů škvařených.
To děsí mne, a ráj mne těší, baví,
o bohyně! ten ráj mi dopřej smavý,
máť každý hříšník k tobě pospíšit,
pln víry bez přetvářky, bez únavy.
V té víře žádám živa být i mřít.

Poslání:

Tys nesla panno! hodná plné slávy
pod srdcem Ježíše, jenž bůh jest pravý,
jenž mdlobu sňal nám a nám vrátil zdraví,
ráj opustil, by moh nám posloužit,
vrh mládí svoje v smrti jícen dravý,
v té víře žádám živa být a mřít.

Jestliže „baladou“ touto se v příznivé světlo staví prostá a zbožná mysl Villonova, jest ještě karakterističtější jiná, kterou napsal Villon soudruhům svým, když se domníval, že budou oběšeni. Zníť v překladu velezdařilém Jar. Vrchlického takto:

O lidé bratři! jenž nás přežijete,
nemějtež srdce zatvrzelá k nám,
nad ubožáky když se smilujete,
bůh povděčen vám jistě bude sám;
pět šest nás nese šibenice trám.
To tělo, v němž jsme žili, rozmařilé
již dávno bude shltané a shnilé,
a kostr se již v prach a popel změní.
O nechte vaše smíchy rozpustilé,
a proste, by nám bůh dal rozhřešení!

Vás bratři! prosíme-li, neshledněte
k nám pohrdavě, to za všecky lkám,
ač právem propadli jsme smrti kleté,
předc víte často lidmi vládne klam.
O nestrojte hráz vroucím modlitbám
ku synu matky boží přespanilé,
ať věčnou milostí svou k nám se schýle
nás sprostí od pekelných žárů vření,
a vrátí mír nám v duše pobloudilé,
o proste, by nám bůh dal rozhřešení!

Dešť omývá nás, přívalem nás hněte,
a sluncem vyschli jsme až ku kostrám,
v zrak čejka s havranem svůj spár nám mete,
rve obočí a vlas; k všem končinám
bez klidu, oddechnutí sem a tam
jsme větry štváni co jest v jejich síle
a trháni a rváni zdivočile,
jak náprstky jsme ptactvem rozbodeni,
o nechtějte mít podíl v našem díle,
a proste, by nám bůh dal rozhřešení!

Poslání:

O Ježíši, ty knížat kníže milé,
nás pekla moci uchraň zarputilé,
s ním nechceme být nijak zapleteni.
O lidé! nechte posměchu té chvíle,
a proste, by nám bůh dal rozhřešení!

Avšak nejkarakterističtější balada Villonova, citovaná ode všech literarhistoriků jako typus populárního smýšlení i Villona i doby jeho, je ona, jejíž stálá počáteční slova v každém verši jsou: „Je cognois". Jeť zajímavá zvláště také pro nás Čechy, poněvadž v ní básník mluví i o tehdejší opozici našich předků proti Římu. Podáváme ji v prose, nejen za příčinou rýmových obtíží, arci nemalých, ale hlavně proto, že rýmování je nemožné bez setření zvláštního rázu jednotlivých vět. Zníť takto:

„Vím, co to je mouchy v mlíce, znám podle kabátu člověka, znám rozdíl mezi počasím pěkným a mrzutým, znám jablko podle jabloně, znám strom podle jeho pryskyřice, znám, vše že povstalo jen z jedné hmoty, znám, co je práce a co lenost, všecko znám, jenom sama sebe ne" — „Znám podle límce také náprsník, znám mnicha podle jeho kutny, znám pána podle jeho sluhy, znám jeptišku dle závoje; znám, co to je, když žvástá mluvka, znám hlupce krmeného smetanou, znám víno podle vinních sudů, všecko znám, jenom sama sebe ne" — „Znám koně stejně jako mezka, znám, kolik unesou, co uplatí, znám Beatrici a jejího děda (román tehdáž oblíbený), znám počty, co celek a co jednotka, znám, co je ve snách vidění, znám vinu Čechův a znám Říma moc, všecko znám, jenom sama sebe ne." — (Poslání:) „Princi! znám všecko všudy na světě, znám lidi červené i bledé, znám smrt, anaž nás všecky zdáví, všecko znám, jenom sama sebe ne."

Karakteristické pro kleslost mravů za doby reformační jsou balady 16ho století. *Eustorge de Beaulieu*, básník tohoto věku, o němž jen známo, že byl varhaníkem a později kalvínským kazatelem v Ženevě, zpívá v refrainu jedné své ba-

lady starou písničku, že „každý vzdává čest jen pěknému kabátu“ (chacun porte honneur aux habits). „Jen bohatý má zastání, chuďasu, jenž neskví se v rubínech a safírech, je zle; kdyby sv. Pavel, který jistě nenosil skvostný kabát, se v prostém oděvu svém dnes objevil, vyhnali by ho jako blázna. Lidé duchaplní, ale chudí, trou nouzi, a jedí černý chléb se slaninou.“ Ještě zajímavější je pro smýšlení 16^{ho} věku balada *Jana Boucheta* (nar. 1476, zemř. 1550), básníka plodného, jenž zemřel co prokurátor v rodišti svém Poitiersu. Píšeť básník: „Až soudcové podle spravedlnosti a bez servilnosti budou rozhodovat procesy, až advokáti budou radit podle číré pravdy, až výběrčí daní nebudou lháti a každý slovu dostojí, až nuzáci přestanou vést zbytečné soudy, pak přijde opět krásný zlatý věk.“ — „Až kněži bez církevních nepravostí sloužit budou jen bohu, až v duchovnictví ryzém zavrhnou všechno svatokupectví, až nebudou mít statků světských více než podle práva, a pokrytství se odřeknou, pak přijde opět krásný zlatý věk.“ — „Až páni přestanou olupovat své poddané, až šlechta bez stálých rvaček pokojně bude podle sebe žít, až kupci přestanou šidit, a všickni darebové budou viset, pak přijde opět krásný zlatý věk.“ —

Takový je směr a forma staré francouzské „balady“. Známoť, že moderní školský pojem „balady“ je značně jiný. Povstalť on vlivem starých minstrelských „balad“ anglických, v nichž vedle zpěvnosti a obyčejně i refrainu převládá živel epický. Vydáním Percyho „Reliques“ dostal se nový ten pojem do Německa, odkudž Bürgerem, Goethem a Schillerem přešel do názvosloví také literatur ostatních.

Nemůžeme přehled lyriky francouzské ukončit, aniž bychom se zmínili několika slovy o často užívaných tam formách „madrigalu, rondelu a trioletu.“ Rondel a triolet, nepodstatně od sebe rozdílné, básničky malého objemu s rýmem jen dvojím a s trojitým opakováním refrainu, mají původ svůj již v 13^{tém} století u trouvéra *Viléma z Amiensu.* Na ukázku stůjž zde v překladu Vrchlického rondel známého nám již prince *Karla z Orleansu:*

Plášť větru, deště zimy čas
již s ramen svojich odhodil,
a ve spanilý slunce jas
jak do krajek se přiodil.
Pták se zvěří již závodil
zpěvem a křikem ve zápas,
plášť větru, deště zimy čas
již s ramen svojich odhodil.
Proud, řeka, luka, stráň a hráz,
vše krásný šat má za podíl,
v stříbrných kapkách narodil
a ve zlatě se vesmír zas.
Plášť větru, deště zimy čas
již s ramen svojich odhodil.

Jedna z nejkarakterističtějších forem romantické lyriky je, jak již známo, „sonet“, znělka, kteráž nacházejíc se v zárodku již u troubadourů, Guittonem nabyla nynější svou formu a Petrarkou světovou svou oblíbenost. Do Francie dostala se znělka, jakož i do Španělska, v 16tém století. Když dcera domu Medicejského, Kateřina, pověstná později původkyně bartolomějské noci, provdala se za syna Františka I., prince Jindřicha, přinesla ona i její okolí s ostatním kultem italského umění, jehož ctitelem byl ostatně král František I. již dříve, také kultus znělky. Podivnou jakous nedůsledností, jakkoli jinak arci přirozeně, vystupovaly obě ty tak nevlastní sestry, antická klasičnost a znělka, jak ve Španělích tak ve Francii svorně ruku v ruce. Přišlyť arci obě pospolu z Itálie. Ani *Joachim de Belay*, *Baïf*, *Jodelle* a zvláště slavený *Ronsard*, básníci plejady, ani *Desportes*, Ronsardův nejčelnější žák, všickni tito entusiasté za klasické formy a klasickou fraseologii ve frančině nebyli si tuším vědomi, že znělka je dítětem zcela jiného vkusu básnického, a pěstovali znělku o závod s odami a elegiemi, zrovna tak jako za Ludvíka XIV. Boileau ji chválil, a sám pěstoval o závod s horácovskými satyrami. Podobnou jakous nedůsledností zůstali francouzští obnovitelé romantismu v 19tém století, Lamartine a Viktor Hugo s kultem znělek poněkud pozadu za novoromantismem u národův jiných. Arci má francouzská znělka již 16ho století všude plno mythologických upomínek a obratů,

— stereotypních to okrasků veškerého renaissančního umění, — avšak co do formy a rýmování, věci zde arci nejhlavnější, jest jinak zcela petrarkovská. Při tom sluší poznamenati, že s klasicismem dostala se do znělek a „ód“ francouzské „plejady“ rovněž i smyslná bujnost v lásce starého Ovida a Properce, a nového Aretina nebo Ariosta. Klademe sem na ukázku v překladu Jar. Vrchlického znělky Baïfa a Ronsarda:

Věř, tolik proudů v moři šírém není,
věř, sněhu tolik nepokrývá zemi,
slz louka z jara nemá, haluzemi,
věř, tolik neplá plodů v podjesení,

hvězd tolik není nebes na sklepení,
ryb tolik nehraje nad ručejemi,
ni v hlíně mravenců, a perutěmi,
věř, nedělí vzduch tolik ptáků v pění,

a listů nezničí tak líná zima,
ni dimián na Hyble nemá včel,
v lybické poušti sotva písku dřímá,

co Francino! myšlenek živím na tě!
Já nudou trpím, pláču, vzdychám v ztrátě,
víc milenec jsem, jehož schvátil žel.

(Baïf.)

Až stará budeš, večer kdys při svící
u krbu s kolovrátkem v pozdním čase
mé verše pějíc, řekneš: „V mládí kráse
mne Ronsard slavil písní jásající.“

Tou zpomínkou tvá služka dřímající
pod tíhou práce probudí se zase,
při Ronsardovy písně sladkém hlase
Tě nesmrtedlnou chválou žehnající.

Já budu v hrobě fantom bez kostí
pod stínem myrtů spát na věčnosti,
ty stařenka se choulíc ku ohništi

mou lásku litujíc, své pohrdání.
O věř mi, netlum k zítřku lásky plání,
a růže trhej dnes, kdy rosou blýští.

(Ronsard.)

Nápodobujíc jaksi staré písně „lais de chevrefoil", jen že středověký „kozílist" zaměňujíc klasickým břečtanem, zpívá následující znělka tonem v 16tém věku obvyklým o lásce:

Ty vítězíš, a proto břečtan tmavý,
jenž kolem zdí a stromů v kruh se vina
je otáčí a tiskne, obepíná,
list za listem je svírá bez únavy:

ten tobě dám ve lásky vínek pravý,
neb chtěl bych jak on stále láskou hyna
se k tobě tisknout a kol tvého klína
se v uzel sepnout hlavu vedle hlavy.

Což nepřijde předc jednou okamžení,
bych ráno, jitřenka když zbouzí svět,
pod tichým nebem v ptáků švitoření

tvých retů přivřených já pobrav květ
ti pověděl, co láska strpět může
a zulíbal tvé lilije a růže?

(*Ronsard*, překlad Vrchlického.)

Zvláštní druh francouzské lyriky tvoří ještě „jeu-partis", poëtické disputace, úplně totožné s provensálskými „tenzonami" a nevalně tudíž zajímavé.

Jsme na rozhraní staré romantiky a nové klasické doby ve Francii, oné paklasičnosti, která zvláště od dob Ludvíka XIV. dospěvši k plné formální a jazykové dokonalosti, zrovna z Francie ovládala všecek ostatní svět. Arabský kulturní vliv starého romantismu ustoupil kulturnímu vlivu Římanů a Řeků. Podotkneme tu při historii Francie jen mimochodem a jednou pro vždy, že také ve *válečnictví* a *vojenství*, kde mělo středověké rytířstvo nejsilnější kořen své sociální důležitosti, nastávala nová doba. O důležitosti vynálezu prachu, bezpochyby z Východu do Evropy přineseného, ví každý i povrchní znalec historie. Ale důležitější je snad ještě znenáhlé přetvořování se sociálního postavení *brancův* vojenských. Doby, kdy každý „lenní pán" jen své „many" vedl do boje, přecházely zvláště 15tým stoletím. Stav měšťanský a obchodnický, nabývající pořáde větší váhy, táhl za sebou

jako těžký stín zmahající se v rostoucích velkoměstech proletariát, kterýž však brzo shledal, jakou poměrně samostatnou roli může hrát ve *vojště*. Rytíři nemajetní ale odvážní obklopovali se podobným vyvrhelem měst, a stali se takto mocnými náčelníky neodvislých vojenských tlup, samostatnými vůdci, „condottieri", lidmi, jež sama sebou živila válka, a kteříž pronajímali se na čas do služby knížatům a králům. V Itálii, této náčelnici veškerého pokroku v středověku, stal se počátek důležité této proměny, kteréž panovníci tehdejší oběma rukama se chopili, utvrzujíce pomocí touto svou vládu *absolutní*, neodvislost svou od feudálního panstva. „Condottieru" ovšem, dobře-li se vše vedlo, kynula možnost také knížecí koruny. „Kondottierstvím" stal se František Sforza ze sedláka vévodou milánským, jeden z nejgeniálnějších kondottierů 15ho věku, náš Žižka, byl co štítonoš náboženské a sociální reformy nejmocnějším mužem v Čechách; Albrecht Wallenstein, poslední tuším z takovýchto „kondottierů", snil o trůnu královském. Králům francouzským vtlačil lid, bojující za dlouhé války s Anglickem tak nadšeně za jich právo, reformu vojenství takřka sám sebou do ruky. Již dříve rozrazil král Filip IV. Krásný dvě mocné páky „rytířstva", zrušil řád templářský, a zakázal souboj před soudem na dokázání nevinnosti. Král Karel V. utvořil pluky „ordonanční" nazvané jinak také „gensd'armes", jichž vůdcům uděleI veliké privileje, kteréž však držel ve službě jen na čas. Karel VII. utvořil z těchto ordonančních plukův vojsko *stálé*, závisící ve všem *jen od krále*. Tím nejrozhodněji byla nalomena moc středověkého rytířstva. Místo starých, jen od církve závislých řádů duchovních začali tvořit panovníci řády světské, jichž odznaky a důstojenství oni sami rozdávali. První takovýto řád byl anglický rytířský řád „podvazku", v jehož založení vězelo ještě mnoho středověké galanterie Tristanovské (založen r. 1349). R. 1352 založil francouzský král Jan „řád hvězdový", r. 1428 vévoda burgundský Filip Dobrý řád „zlatého rouna." *Jméno* nese v sobě již *klasickou* upomínku. Co později následovalo takových „řádů rytířských", jichž pro-

střednictvím sílící moc panovnická spojence své, muže z lidu, pasovala na „rytíře“, netřeba dále doličovati. Konečně i turnaje středověké, tak úzce souvisící s organisací „rytířstva,“ vzaly za své: Když r. 1559 král francouzský Jindřich II. při turnaji vypíchl si oko, následkem čehož zemřel, neodbýval se v Evropě žádný více turnaj. Tak klesalo „rytířství“ kus po kuse. Již Chausser se mu posmíval, Rabelais zasypal i rytířstvo i mnišstvo rozpustilými salvami posměchu, a když Cervantes na začátku 17ho století napsal svého „Don Quixotta,“ byl „kočovný rytíř“, dobývající hrady a dámy, již dokonale směšným, poněvadž místo těch hradů stály ve skutečnosti holandské větrné mlýny, a místo hradních slečen potkával obrněný milostník jen ozdobně vyfintěné selky.

Budiž nám prominuta tato odchylka o klesání politického a sociálního významu rytířstva. Avšak s klesáním takovým na rozhraní středního a nového věku souvisela arci, jako vždy, změna *vkusu*. Co do umění básnického utvořil klasicismus, z Italie na sever se deroucí, převrat ten v několika směrech. Jako rytíři chudli, anebo se dali na „kondottierství“, tak i trouvéři a minstrelové stali se kočovnými hospodskými zpěváky, podržující jen tím, že vše, co kde důležitého se stalo, podle staré mody, ale dle chuti *lidu* do veršů složili, jistý na lid vliv. Mnozí z nich vidouce výživu při nově se tvořících spolcích divadelně hereckých, cvičili svůj poëtický talent při divadle. Poësie dostala se do rukou lidí, kteří především byli *jazykův* klasických mocni, do rukou *universitních učencův,* anebo na nejvýš „žákův“ z universit sběhlých. Poësie klasická jest veskrze takřka poësie *učená,* při níž znalost klasické *metriky* a Alvarezovy latinské gramatiky, využitkované více méně i pro národní jazyky, jest první podmínka básnění. Se změnou touto souvisela jiná, ještě důležitější, *odtržení poësie od hudby*. Již dříve pocítila roztržku tu romantická *epika*. Ona jsouc za doby ještě *monorymie* v 12tém a 13tém století, takřka nerozdílná od lyriky, začala úpadkem provensálských troubadourův přijímat rýmové páry již jen co bezúčelný ornament, jenž, poněvadž se epické básně

již nezpívaly, alebrž jen *recitovaly,* časem odpadl docela, a asi od konce 14^ho^ století ustoupil úplně prose, řeči nevázané. Během 16^ho^ století povznesla se *rýmovaná* epika sice ještě k novému květu Ariostem, Tassem, Camöensem, avšak *nedostatek hudby* hnal ji pořád víc a více do bezrýmnosti, (Milton) a do úplné prosy — náš nynější *román a novella.* Klasicism pak zbavil hudby i lyriku. Ody a hexametry provázet hudbou by byl arci býval zrovna takový nesmysl, jako středověkou „chanzonu" nebo „albu" složit v dlouhých nehudebních verších. Ovšem úplná ta nehudebnost poësie měla svou povážlivou stránku, as tak jako plastika těžce žije samostatně bez chrámův. Proto francouzská „chansona", italská „barzeletta", španělská „letrilla" měly také dlouhý život, poněvadž *přirozená lidu sympatie k hudbě* je vzdor vší doktrině klasikův držela při životu. Dráma, nejskvělejší to vymoženost klasické doby v oboru básnictví, opravilo snad až přespříliš svou Shakespearovskou a Molierovskou bezhudebnost vynálezem italské „opery." A máme za to, že neodchylujeme se od pravdy řkouce, že moderní lyrika tím více dostojí svému *pravému* účelu a tím jistěji si dobude zpět své, poněkud blednoucí populárnosti, čím užší alianci uzavře s hudbou.

Básníci francouzského „sedmihvězdí" nebyli si zúplna vědomi dosahu reformy, již před se berou, když v polovici 16^ho^ století volali po bezvýminečném následování poësie řecké a římské, po naprostém „klasicismu" ve formách gramatických, v skladbě, v komparacích, v metrice, ve tvarech poëtických. Bylť to mladý 25letý básník *Joachim de Bellay*, jenž r. 1549 ve své knize: „Défense et illustration de la langue française" (obrana a objasnění francouzského jazyka) napsal manifest nové básnické školy. „Všecko to Toulouské (provensálské) a Rouenské (normanské) veršování za nic nestojí" — tak volal mladý bojovník — „všecky ty rondely, balady, lais, chansony a podobné hříčky kaží náš jazyk. Jazyk tento je schopen něčeho vyššího. Bez nápodobení Řekův a Římanův nemůžeme jazyku našemu dáti té krásy a ušlechtilosti, jakéž dosáhli jazykové jiní." Těmito „jinými" rozuměl Bellay lite-

ratury italskou a španělskou, které byly již v nových kolejích. Neníť úkolem naším vyváděti zevrubně osudy reformy Bellay-em naznačené. Úspěch proti romantice, na dvoře Františka I. a Jindřicha II. kvetoucí nebyl lehký, avšak nová škola měla jednu velikou ctnost, *lásku k práci;* ona, jakož Bellay praví, „pracovala ve dne v noci, kdežto prý básníci dvorní jen jedli, pili a spali.“ A díky této namahavé práci, pokolení následující přivedlo vkus klasický úplně k vítězství.

Neníť tuto místo rozebírati, kterak reforma sociální i politická, reforma umění i vkusu na rozhraní 15ho a 16ho věku souvisela s reformací také náboženskou. Jen to je zde důležito poznamenat, kterak za každé takové doby převratu a revoluce vyvine se mezi zápasníky za staré a nové myšlenky obyčejně ještě třetí odstín, jdoucí až nejdále nazpět k prvotnímu stavu lidské přirozenosti, tak nazvaný „radikalism.“ Jako za revoluce francouzské, bral on na se i za doby reformační v 16tém věku choutky *atheistické*, a jakož to rovněž karakteristické pro takové doby převratné, hnal v obou dobách smyslnost až do nestydatosti a necudnosti bezmezné. K ničemu není doba revoluční tak náklonná, jako zbaviti se té „aristokratické“ strážkyně humanity — stydlivosti. Arci v tomto vzhledě zlým příkladem předcházívají obyčejně třídy panující. V Italii měl atheism a smyslná bezuzdnost své vyznavače v 16tém století i mezi vysokými církevníky, a Pietro Aretino staral se tam, vedle ostatně i básnických výtečníkův první třídy, o kultus necudnosti. Také tehdejší Francie měla básníka vysoce nadaného, duchaplného, ale utonulého v absolutní necudnosti, a dlouhá leta uvězněného pro smýšlení atheistické. Jest to *Theophile de Viau*, obyčejně krátce nazván „Teofil“ (nar. 1590—1626), francouzský to Aretino, sociálním svým postavením podoben asi Villonovi, jenž arci víc měl zbožné mysli, a vkusem takřka již naskrze klasik. Dlouhá leta seděl ve vězení na základě obžaloby pro atheism. Nechať překladem jedné básně jeho z pera Jar. Vrchlického, básně snášející se arci ještě se směrem vědeckého spisu, a stavící dostatečně na jev vysoké nadání tohoto padlého genia, ukončíme přehled náš středověké francouzské lyriky:

V ten osamělý lesní klín,
kde jelen v spádu vody řije,
do vln se uklání a pije
žádostiv patřit na svůj stín

a chladné, tmavé mlčení
se starých jilmů padá k zemi
a vítr časem haluzemi
lká v milostném jak šílení:

O Corinno, pojď ke mně blíž!
na svěží trávu pojďme sníti,
a bychme lépe byli skryti,
v tu dutou skalní vstupme skrýš!

Jak pleť tvá září jako květ,
jak bílá jest, jak nachem hoří!
nad slunce jest, když z mlh se noří,
jest bez vrásky jak nový led . . .

Viz kámen i kmen ohlodán,
mně zdá se, vše se na nás dívá,
má láska neukojná, divá,
na myrtu žárlí, na břečtan.

Pojď, Corinno, ať trhám jist
od rána v noc tvá políbení,
hleď, kterak myrt pro naše snění
nám v lože nechal sklesnout list.

A sedmihlásek s pěnkavou
jak na růžové pějí sněti,
zříš hrdélka se jejich chvěti,
teď písní zvoní laskavou.

Má Dryado! o pojď a slyš!
zde budou vody šepotati!
a ptáků sbor ti bude hráti
zde serenádu! pojď jen blíž!

Ať vnořím do vlasů tvých vln
ty ruce svoje laškující,
vše pohledy mé zbožňující
měj půvab tvůj tak čárupln!

Neboj se, les je naše stráž,
což nejsi mou, anjílku drahý?
že miluješ, jsem poznal záhy,
když na tě zřím, se červenáš.

Ať, Corinno, tě zobjímám!
jen lásku vyjma kdo nás zočí?
i paprsky, dne smavé oči,
zde neproklouznou těmto tmám...

Lyrika staroněmecká.

Počínajíce přehled vlivu romantiky na lyrické básnění v středověkém Německu, podotýkáme hned předkem věc takořka zbytečnou, že tu nemíníme mluvit o *nejstarším* básnictví německém, před stoletím 12tým, nýbrž jen o poësii tak nazvané „němčiny střední“ za převahou jihoněmeckého čili švábského dialektu (hochdeutscher Dialekt). Tato doba je veskrze takořka žákyní romantiky, naučíc se i rýmování, i skladbě veršové, i rozličným formám lyrickým od tří hlavních dialektů jazyka „románského“, nejvíce arci od sousední langue d'oeil, nynější frančiny. Také od Provensálů přímo mohli se Němci naučiti leccěmus. Wolfram von Eschenbach udává, že svého „Parcivala“ nápodobil podle Gyota z Provensi, a skutečně je celá řada jmen v jeho „Parcivalu“ provensálských, zejmena slovo „graal“ (grazal). Také některé zvyky tehdejšího německého pravopisu zdají se poukazovat ku vzorům provensálským.

Za to nápodobení severofrancouzských trouvérův lze stopovat v každém takřka obratu německého „dvorního“ básnictví středověkého, jak se tam romantika nazývala, i v lyrice, a ještě více v epice. Rýmování Francouzův je sice bohatší a lehčí, refrainu se užívá častěji, ač i v tomto vzhledě vykazuje poësie německá některé hezké vzory. Za to má při menší graciosnosti lyrika staroněmecká něco více zrní vážného. V německé poësii se zrovna na vrcholu středověku probouzí vedle písně milostné bojechtivá, vyzývavá „sirventes“, ač *jmena* toho, ani nějakého totožného v německém básnickém názvosloví není. Za příčinou velikého boje mezi císařstvím a papežstvím v době Hohenstaufův byly rozechvěny všecky poli-

tické a vlastenecké vášně po Německu, a „minnesängři" třináctého století stojí takřka všickni na straně císařův, sypouce každý více nebo méně básnických střel do tábora papeže a kardinálův. Jsouť sice i tyto politické písně pouhé časové pamflety, vynikající více drsným tonem, než mocnou energií, nebo báječnou technikou na př. Petra Cardinala, avšak proto zbavují předce německou poësii monotonie stálého milostnictví.

Nejběžnější názvy lyrických produkcí minnesängrů jsou „liet" a „leich" (chanson a lais). Mezi písněmi zvláště karakteristickými, a velmi oblíbenými patrně i v Německu, jsou provensálské „alby", čili jak je Wolfram z Eschenbachu nazval, „písně strážné" (Wächterlied). Obyčejné však jmeno pro ně bylo „tagewîse" (Tageweise, zpěv ranní). Wolfram von Eschenbach, který velice pěstoval formu „alby", neužíval při ní refrainu, jinak však považují i minnesängři refrain o příchodu „zoře" za ozdobný ornament „tageweise." Slovo „tanzleich" poukazuje sice na „baladu", avšak nemá, jak se zdá, „tanzleich" u Němců žádné zvláštní formy, neřku-li umělé baladické formy francouzské, kteráž pro rýmovací zákon svůj byla minnesängrům snad příliš těžkou. Stavba zpěvné sloky německé, na mnoze lehké a i půvabné, je taková, že sloka rozpadá se na tři části, první dvě *stejné*, úplně symetrické, tak nazvané „stollen", třetí odchylná, nazvaná „repetice", německy „abgesang", stojící s rytmem obou prvních jen ve volnějším poměru proporcionálnosti. Refrain, je-li nějaký, zastává místo „repetice." Svědčí-li něco v lyrice minnesängrů o tom, že jsou sem tam také *přímo* žáci troubadourův, jest to jich způsob rýmovací. Rýmujíť totiž minnesängři *ne střídavě*, jako větším dílem francouzští trouvéři, nýbrž po jistém počtu řádkův veršových (mezi sebou nerýmovaných) následují pak teprv rýmy v pořádku symetrickém. A na vlas tutéž, naší moderní poësii cizejší funkci má rým větším dílem u provensálův. Ovšem ten obdivuhodný rýmový přepych, jenž u Provensálů hustě prší jako déšť květů se stromů jarních, jest pro jazykový organismus němčiny úkol nemožný. Minnesängři libují si patrně také v častém opakování rýmů, oni mají smysl

pro hudbu, a tvoří rýmy zvláště na vrcholu minnesängerství v 13tém století správně a zvučně; avšak více než třikráte za sebou rýmují málo kdy. Patnáctero- až dvacateronásobného opakování rýmu, jako v jazycích románských, nedosáhla ani stará romantika germánská, tím méně pak vzdálenější slovanská.

První minnesängři němečtí *Ditmar von Aist* a *Kürenberg*, kteří žili asi v první polovici 12ho století, dokazují, kterak jim nové umění rýmovací činí ještě nesnáze. Lyrické produkty jejich jsou krátké písně nebo pouhá pořekadla, jež můžeme slušně pominouti. První rýmovnický umělec německý je asi *Fridrich von Hausen* (zemřel tuším 1193), rytíř neznámého původu, o němž se jen ví, že s císařem Bedřichem Barbarossou byl v Italii jakož i v třetí válce křižácké, kdež smrtí hrdinnou zemřel. Mezi milostnými písněmi jeho jsou také časové narážky na „falešné křižáky“, kteří sice následkem ruchu časového slibují kříž, ale z pohodlnosti zůstávají doma. Forma pak jeho písní milostných jest již značně dokonalá, na př. se v jeho sloce oktávové střídají jen dva rýmy. Tyto jeho oktávové sloky jsou zvláště pozoruhodné, a tuším i důležité pro historii romantických forem. Jest to první známý zjev stance, čili „ottave-rime“, jejíž autorství připisují Italiané Bocacciovi, kteráž se však u Hausena nachází již v úplné Bocacciovské správnosti ba i lahodě. Nevím ostatně, že by také u německých minnesängrů 13ho věku byla došla valného následování.

Podáváme-li tuto zajímavé ty Hausenovy oktávy v českém překladu, netajíme sobě, že tím, jakož vůbec překlady ze staré němčiny, čtenáři čeští o básnění minnesängrů dostanou obraz poněkud neúplný. Překladem do novočeských veršů se forma staroněmecká musí nezbytně poněkud zmodernizovati, zbavíc se tím svého zvláštního časového rázu. Avšak není to předce nic více, než jako když se obraz starý novými natře barvami. Jen první dojem jest moderní, znalec rozezná ihned kompozici a myšlenkový obsah originálu. Překladem prosou ani tolik by se nedostihlo. V přiloženém překladu Hausena

rozezná se nejen rýmovací zákon jeho stance, zachovaný beze změny, ale i počáteční vřelost a ryze romantická zbožnost, ustupující arci později jisté obyčejnosti a prosaičnosti myšlenek.

Tě bože můj! v milosti tvojí
já chválím za tu její lásku,
že jsem směl pojmout v duši svoji
tu paní mou, tu vzornou krásku.
Líp ještě, že pod stráží stojí,
že čest její nevchází v sázku,
že, co ji činí pomatenu,
o mém nešeptne nikdo jmenu.

Tuť lépe věru, že se stranim,
než aby v stálém strachu žila,
a zlovolná by ústa štvaním
a šeptotem vzduch znešvařila;
jáť v tajné lásce se jí klaním,
byť klamná zevně cizost byla,
a nechť to žádá ducha sílu,
nepustím vyzvědače k dílu.

Mé snění volné, nevázané,
a předce bylo plné štěstí!
Teď znám, co k vůli milované
muž ženě musí bolů snésti;
a tak nechť srdce moje žárem plane,
jí vzdálen musím život vésti,
a vzdálením tím v trýzeň mění
se každé lásky okamžení.

A tak si sám přečasto chválím
ten přísný dozor, co nás plaší,
vždyť stále předce jenom šálím,
vy strážci! dotíravost vaši.
Však klamem tímto neustálým
žár neochábne lásky naší,
a když již víc mi nelze dáti,
čest její musí čistá státi.*)

---

*) V originálu zní první sloka takto:

Ich lobe Gott der sîner güete
daz er mir je verlech die sinne,
daz ich si nam in mîn gemüete
wan si ist wol wert daz man si minne;

„Pryč on musí
bez průtahu, bez meškání,
propusť, paní, miláčka;
nechať zkusí
jindy tvého milování,
dnes však marná vytáčka.
On svěřil se mé věrnosti,
že přivedu jej nazpět zas,
dost hověl vaší milosti
a obejmutím noční čas."

O! těch kmitů,
jimiž šeří ranní doba,
při strážcově výstraze
v prudkém citu
lásky zděsili se oba,
a předc přeblaze
minul ten chvat posledních chvil,
když rytíř v bolném povzdechu
milenku objal, políbil,
a sladkou skytal útěchu.

Porovnání Wolframovo o „drápech, jež den zaťal do oblakû" (sîne klâwen durch die wolken sint geslagen), jest na náš nynější vkus příliš drastické, ale veršovací jeho forma vždy umělá a i pružná. Ještě příjemnější a také mnohostrannější než Wolfram von Eschenbach je *Walther von der Vogelweide*, jejž právem nynější německá kritika považuje za nejznamenitějšího německého lyrika 13ho století, jsouc vedena k úsudku tomu také jednohlasnou chválou vrstevníkův Waltherových, kteří ho považují za svého „mistra", a píší po smrti jeho oslavné na něho básně. Při žárlivosti a skutečné tak zvané „chlebové" závisti, kterou jevili minnesängři oproti sobě zrovna jako troubadouři, jest toto uznání pěvců souvěkých, třebas snad teprv po smrti básníkově, velmi důležité. O otčině a životu Walthera nemnoho se určitě ví, než že byl pěvec chodící za chlebem vezdejším po Rakousku, Uhersku, po Lombardii a i Palestině, arci někdy také co bojovník, a ne vždy jen co kočovný zpěvák. Sociálně nějak skvělejšího postavení na žádný způsob neměl, naopak si stěžuje na bídu a nouzi, i musel, jakož sám vyznává, koňmo jezdě po krajinách,

zpívat své písně při průvodu houslí nejen na hradech, alebrž i po ulicích měst. Chvalný úsudek vrstevníkův o Waltherovi nesvědčí tedy alespoň o předpojatosti. Písně jeho milostné jsou vždy skladné a někdy něžné, z roztomilé balady níže uvedené mluví rozhodně poëtická mysl, vtip, a přímo francouzská graciosnost. Nalezli jsme sotva pěknějšího motivu mezi produkty lyriky minnesängrův. Jestliže, jakož se nejvíce věří, vlast Waltherova bylo Tyrolsko nebo Švýcarsko — ačkoli v 15tém století němečtí „meistersängři“ vlast jeho kladou dokonce do Čech — pak lze skutečně říci, že píseň jeho tuto následující má cosi příbuzného s alpskými obrázky moderních malířů Defreggera nebo Vautiera. Walther nazývá básničku svou „písní taneční“ (tanzweise), což jest asi totožné s tehdejší románskou „baladou.“ Poslyšme ji v překladu rýmovém:

„Vezměte věnec ten,
pravil jsem k jedné hezké dívence,
náš tanec ozdoben
bude leskem zářícím od věnce.
kéž bych moh kruhem drahokamů
hezounkou ozdobit hlavinku,
přidal bych vám je k tomu vínku,
o věřte, nemluvím já z klamu.“

„Tak spanilý Váš hled,
že bych chtěl přinést v klobouce
ves červený i bílý květ,
co nejkrásnější na louce.
Tak poseta jest květy niva,
ty pojďtež! mezi křovinami,
kdež ptáček tak přelibě zpívá,
trhat — však se mnou, my dva sami.“

Skromná a nesmělá
Můj dar vzala jak dobré děťátko,
Tvář se jí zarděla
Jak v liliích růžové poupátko.
A sklopila ty jasné černé oči,
pak zraky sladce svolující
padaly na mne z pod obočí,
co více — to již nesmím říci.

Vůkol mne míjel svět,
když jsme se v náručí drželi,
se stromů list i květ
přeštědře v klín nám pršely.
Však slast má trvala jen málo,
a smutně hned na mysli klesnu,
vždyť se mi všecko to jen zdálo...
protírám zrak — vše jest jen ve snu.

Ach tak mi uďála
ta děva, že teď ostře začínám
se dívat bez mála
všem do očí hezkým dívčinám.
Snad najdu ji — snad zde kdes stojí!
Hoj! vzhůru kloboučky, děvčátka!
ať z pod věnců Vašich se zkrátka
dovím, která to jste tou mojí.

Děvčatům k tanci přišlým nelze činit vyznání lásky jemnějším a zároveň vtipnějším způsobem. Můžeť se píseň tato Waltherova týkat i Rakouska, zemí alpských v širším smyslu slova, poněvadž v Rakousku dívky venkovské nosily široké klobouky. Alespoň praví „Meister Hadlaub", pozdější o něco veršovec: „Der site ist in Oesterîch, daz schöne vrouwen tragent alle hüete breit." Zvyk v „baladě" Waltherově dále líčený, že v 13tém století hoši dívkám dávali darem věnce na klobouky, není horší než náš, kde dostávají dámy do ruky kytice v důmyslné formě objemných talířů. Zároveň podotýkáme ve prospěch Waltherův, že nikdy nezapomíná pravého úkolu poësie, a neupadá v smyslnost k vůli smyslnosti, jako po dráždivých efektech bažící Wolfram von Eschenbach. —

Walther jest u veliké míře básníkem *politickým*. Německé vlastenectví, nepřátelství k papežům a federativnímu Guelfismu, oddanost k císaři a sice nezištná — poněvadž ho Fridrich II. nechal hlady mřít — mluví z každé jeho sloky. Ale dobré ty vlastnosti vlastence německého neprospívají Waltherovi co básníku. Jeho četné politické písně, jakož i jeho ostatních politizujících kolegů, nemají pravé energie a síly, vůbec ceny trvalé; jsouť to rýmované snůšky myšlenek všedních, tehdáž

běžných, kteréž i palčivosti satyry postrádají. Nedostatek širokého rozhledu a opravdu velikého stilu, jakým na př. politické zpěvy Danteho a Petrarky vynikají, dodává politickému písničkářství Němcův na mnoze rázu ošumělosti, pročež také jmena minnesängrů nezazvučela přes užší hranice Německa, jako jmena čelných troubadourův, ať nic nedíme o světoznámých čelných básnících Italie. Poslyšme tedy takovou pouliční píseň Walthera von der Vogelweide na „biskupskou berlu“, která jest mu symbolem německé různivosti, vydíravosti, nevlastenectví a separatismu:

Hoj! rcete, paní Berlo! zda vás papež sem
poslal jen vydírat německou naši zem?
O jestli všecek lup ten půjde v Laterán,
je papež v podvodnictví pravý velikán.
Říká, že v naší Říši všecko samé zmatky,
předc každý farář touží nové získat statky;
myslím, že málo z toho vezme Boží Hrob,
neb velký poklad nerad dělí pop,
Vy, paní Berlo, poslána jste na pochop,
By z nás jste Němců tropila si žert a fatky.

Walther von der Vogelweide představuje si německého císaře co pána světa, i mrzí ho tehdejší spor mezi feudálním panstvem duchovním a světským hlavně proto, že teď každý král se chce vyrovnat císaři, a že „teď i každá moucha chce mít svého krále“, nevrlá to narážka, jež by se lehce mohla vztahovati snad k Čechám, z nichž za Přemysla Otakara I. se začalo uprostřed Německa tvořit království pořád neodvislejší. Přemysl Otakar I., panovník dle našeho skromného mínění méně povšimnutý než toho zasluhuje, rozuměl výborně pravému interesu Čech v boji mezi Guelfy a Ghibeliny. On pomahal brzo Filipu Hohenštaufovi, brzo Otonu Welfovi, arci vždy za důtklivé ústupky ve prospěch moci své, a neodvislosti české říše. Mnohem méně znal užiti rostoucích zmatků v Německu syn jeho Václav I. Vizme, jak Walther von der Vogelweide poměry v Německu líčí. „Všude na světě panuje řád“, praví Walther v jedné ze svých císařoslužných „sirventes“, jimiž verše jeho oplývají, „avšak jak to vyhlíží, vlasti německá

(tiutschiu Zunge), s pořádkem tvým? Že teď již každá moucha má svého krále, a že sláva tvoje takto hyne! O čiň pokání, vlasti německá! čiň pokání! Filipe! vsaď si korunu na hlavu, a poruč všechněm králům jíti za tebou.“ Vyzvání to platí Filipu Švábskému, kterýž jenom od půle Německa a od půle katolického světa byl uznáván, kdežto druhá půle klonila se k Welfovi Otonovi IV., synu Jindřicha Lva. „Byla to strast nade všecky strasti“, rýmuje básník na jiném místě, „když kněži a světští začali vést mezi sebou válku. Kněži sice znali pořádně se hašteřit, avšak světských bylo více. (?) Tu padaly i životy i duše lidské smrti za oběť, a neřest se zahnízdila do domu Páně. Jeden pak poustevník plakal a naříkal k bohu: O běda, papež jest příliš mlád! pomoz, Pane, svému křesťanstvu!“ Narážka na mladost papežovu týká se asi Innocence III., který již v 37tém roce věku vstoupil na stolici Petrovu, avšak jehož nicméně vláda znamená vrchol politické moci papežství. Kterak tenkráte po Německu vášně byly rozlíceny, je cítit z každé řádky zpěvů Waltherových. „Kdybych měl vedle pravdy a práva radit kněžím, museli by otevřít ruku svou chudým a říci: Hle! toť tvé jest! a ne ubírati ještě jiným jich vlastnictví. Kéž by si vzpomněli, že jsou vlastně almužníci Páně, vždyť král Konstantin jim dal první jejich statky. Kdyby byl věděl, kolik zlého z toho příště vzejde, byl by asi odvrátil tuto svízel od Říše, a nebyl z kněží nadělal cizoložníků a hrdopyšků.“ Podobných narážek na pověstné darování církevního státu papežům skrze Konstantina jen jen se hemží v poësii 13ho a 14ho století. Tak píše Walther na jiném místě: „Král Konstantin dal stolici římské oštěp, kříž a korunu, ale anjel ihned zvolal nad tím: Běda, třikráte běda! Dosud bylo křesťanství plno čistoty a kázně, nyní padl dolů jed, a med převrátil se v žluč. Všickni králové jsou poctivosti plní, jen ten nejvyšší je snížen. Toť stalo se volbou kněží, kteří chtěli na rub obrátiti právo lidí světských.“ Na jiném místě nazývá německý básník papeže Innocence III. dokonce „mladým Jidášem“, jenž „dojde na vlas téže pověsti, jako ten starý,“ a o kněžích praví:

„Měli by býti čistotnějších mravův, nežli světští. Či v které pak knize stojí psáno, aby tak mnohý z nich dbal jen toho, kde by kterou hezkou ženu mohl svésti?“ Jinde zabíhá básník v líčení tehdejších politických poměrův až do ostrého sarkasmu: „Papež se směje nad hloupostí křesťanstva, když Italianům svým praví: Dobře jsem to vyved, že jsem dva Němce pod jednu korunu přived, aby hodně pobouřili a pustošili Říši; my mezi tím budem plnit penězi své truhly. Moje berla znamená tolik: Všecek jich majetek je můj, jejich německé stříbro poteče do mé vlašské skříně. Vy kněží! jezte kuřata a pijte víno, a nechte německé hlupáky se postit.“ Patrno, že obraty tyto nevynikají zrovna básnickostí.

Nezdá se arci, že by básníku ta jeho věrnost straně císařské byla mnoho vynesla, neboť naříká často na svou chudobu. O císaři Bedřichu II. zpívá takto: „Správce Říma a králi Apulie! nenechte mne při mém skvělém umění předce takto nouzi třít; rád bych, kdyby možno bylo, ohřál se konečně u vlastního krbu.“ Na jiném pak místě praví, „že nikdy nepřijal šat již obnošený.“ Že kočovní pěvci tehdejší vedle peněz (což Walther jmenuje „habedanc“) brali také skvělejší rytířské šaty v odměnu, viděli jsme již u chudších troubadourů provensálských.

Jako Walther von der Vogelweide, tak i celá řada německých „minnesängrů“ táhne tehdejší politické boje, zvláště nepřátelství papežův proti rodu Hohenstaufův v obor svého rýmování. Jiný básník *Wernher*, kterýž poněvadž se vůbec nazývá „Bratr“ byl snad mnichem, je co do formy písní svých zajímavý tím, že přečetné ty zpěvy jsou čtrnáctiřádkové, rozdělené na dvě kvatriny a dvě terciny, a že i v rýmování je vidět jaksi první, arci jen nejistý pokus německé *znělky*. Bratr Wernher obrací se radou k papeži Řehoři IX.: „Řehoři papeži! duchovní otče! bdi a probuď se ze sna; odvrať to, aby ovce tvé nezabíhaly na cizou pastvu, mnoho mladých vlků v rouše podvodném vyrůstá mezi námi. V Lombardii vzhůru plane kacířství (valdenské a albigenské), proč je nehasíš? pomoz císaři udržeti jeho právo, to povznese tebe i veškeré

duchovní řády.“ Opět jiný „minnesänger“, nazvaný *Marner* (snad námořník?), žaluje takto na svůj věk: „Přál bych, aby děti moje nedošly stáří; tak zle jest nyní na zemi. Povězte mi, pane papeži římský! k čemu jest vám ta ohnutá berla, již dal bůh, aby vázal na zemi a rozvazoval, svatému Petrovi? Nyní se štoly proměnily v meče, ty nebojují za duše, nýbrž za peníze. Kdo pak, biskupe! vás tomu učil, abyste jezdil pod přilbou, kdežto by infule měla snímat hříchy? Vaše berla však vzrostla v dlouhý oštěp.“ Na jiném místě horlí básník proti duchovním kurfirstům německým, kteří prý teď „mají vojsko, razí vlastní peníze a vybírají cla, stolici císařskou v Cáchách nechávají pustnout, a melou tak dobře, že sami berou zrní, Říši pak nechávají otruby.“ *Regimar von Zweter*, básník, jenž žil na dvoře krále českého Václava I., vyčítá kněžím neustále „simonii“ (svatokupectví), zpívá o nich, že „pod štolou proklínají a lají, pod přilbou loupí a pálí“, a na jiném místě praví, že jako Ježiše kdysi židé prodali, že by ho nyní, kdyby na zemi žil, křtění lidé prodali několikráte; i končí satyru tuto takto: Přijď předce již, Antikriste, blázne hloupý! (du tumper gouch!), přijď již ku kněžím a také k církvi, vždyť tato jako Říše římská jsou na prodej.“

Avšak nejen o církevních věcech, i o jiných poměrech doby tehdejší lze nalézti v básních „minnesängrů“ narážky, zajímavé buď ze všeobecného časového, nebo některého lokálního hlediště. Walther von der Vogelweide vypravuje o lantkraběti Durinském, otci sv. Alžběty, o témž, na jehož hradu Wartburg se odbýval pověstný „souboj pěvecký“, že na jeho dvoře jen jen se střídají rozkoše a společnosti, že lantkrabě s hrdopyšnými rytíři probíjí svůj majetek, a kdyby prý vědro dobrého vína tisíc liber (stříbra) stálo, nebyly by předc poháry v Eisenachu prázdny.“ Reinmar von Zweter vtipkuje, že prý německou Říši chtějí koupit Benátčané, a ačkoli mají za vévodu bohatého kožišníka, proč by prý nemohl nosit také císařskou korunu? Zajímavo pro tehdejší poměry naší vlasti jest, co tentýž Regimar von Zweter praví o Čechách: „Od Rýna jsem narozen, v Rakousku jsem vychován, Čechy jsem si

oblíbil, více k vůli pánu jejich, než k vůli zemi. Avšak oba dobří jsou, král dobrý jest, a jeho země též; jen za jednu věc se u nich obou hanbím, že si mne nikdo neváží, než jen on sám. Mám jenom samotného krále, a ani rytíř, ani věž, ani sedlák (figury ze šachu) nechtějí mne podporovat.“ Líčení toto o neoblíbenosti německého básníka v Čechách je arci karakteristické, připojiti k tomu jen třeba, že bylo tehdáž zvykem, porovnávati stavy středověké s figurami šachovnice, na kteréž myšlence založil francouzský dominikán Jacobus de Cassolis celou řadu kázání, a německý veršovec Ammerhausen svůj „Schachzabelbuch.“

Jakkoli minnesängři němečtí někdy vzájemně se vychvalují, nescházejí předce i zde stopy podobné žárlivosti a závisti básníkův proti sobě, jako jsme již shledali u troubadourův. *Mistr Rumeland*, kočovný zpěvák, jenž žil na severu Německa, zvláště na dvoře dánského krále Ericha VII. posmívá se Marnerovi, že prý byl „k stáru jako dítě, že rukou dával k hudbě takt, a na prstech měřil slabiky veršů“ (du hast die museken an der hant, die syllaben am vinger gemezzen), že byl divoký jak srnec a nemotorný jak kozel (slova „ren“ a „ram“, sob a kozel jsou slovní hry, obracejíce na rub jmeno básníkovo „Marner“) a jiných nechutných nadávek více. Za to zas vytýká Marner Reinmarovi z Cvetru, „že lže jen se práší, že rozličné staré písničky jen na novo převařuje, že sám jsa duchem mol chlubí se, že dovede v polu rozštěpiti vlas, a z každého místa odnese libru stříbra; že hubou svou propouští celé jeleny, že podle chlubnosti jeho soudě ryby odnaučil kašlat a raky sít pšenici“ atd. Satyra tato osobní nechutí přesycená končí takto: „U tebe jsou tři zvířata, jež dělají ty zázraky, lakotnost, záští a závist, ty zloději zpěvů! ty vaříš pivo bez sladu, nu chlastej jen (šupf ûz), ty milovníče labužníkův, kteří toho rádi pánům nalhou.“ Příklad to odporný, ač význačný, kterak žebraví zpěváci tehdejšího věku záviděli druh druhu každé teplejší místo u nějakého mocného pána. Reinmar z Cvetru je ostatně veršovec dosti prostřední, jenž mnoho sice psal, ale co „dvořanín“ nedovedl zbavit, zrovna

jako velká část německých minnesängrů, rýmování své sprosťácké na mnoze ošumělosti.

Do této kategorie sprosťáků patří především dva vesničtí ať tak díme „minnesängrové“, nejvíce v Rakousku se potulující, *Tannhäuser* a *Nithart* (tento poslední je pochován v svatoštěpánském chrámu ve Vídni). Oba popisovali dobrodružství s děvčaty vesnickými na způsob francouzských „pastorel“, jen že tyto přese všecku svou frivolnost a leckdy — jakož jsme viděli — i sprostotu mají předce vždy větší lepotu formy. Že alespoň Tannhäuser papouškoval po Francouzích, vyhledávaje v tom, jak se zdá, jakousi přednost, je vidět z velikého množství francouzských slov, jichž užívá. Každé chvíle koketuje ve svých písních s frančinou, verše jeho jsou plny „schantiren, parlieren, salvieren, amoure, riviere, planiure, fontane, dulze amis“ atd. Arci se i u jiných minnesängrů vyskytují, jen že řídčeji, slova francouzská, ku př. schapel (klobouk) i u Walthera von der Vogelweide. Ve vesnických scenách jak Nitharta tak Tannhäusera, oplývajících rvačkami a všelijakými láskami všedního zrní, není ničeho, co by se stanoviska kulturhistorického hodno bylo zapamatování. Jen proto, že jméno Tannhäusera Richardem Wagnerem nejnověji vešlo v známost i obecenstvu širšímu, není snad od místa vyznačiti několika črtami básnický způsob Tannhäusera historického.

Zcela v způsobu známých francouzských a provensálských „pastorel“ jsou písně *Gottfrieda von Nifen*, majíce před Tanhäuserem jakousi tu přednost, že zamilovaná dobrodružství okrašlují refrainem. Úplně v témž druhu „pastorel,“ pravidelně refrainem ozdobených jsou zpívány vesnické lásky minnesängra *Steinmara*, který má pro nás Čechy na nejvýše ještě tu zajímavost, že bojoval ve vojště Rudolfa Habsburského proti Přemyslu Otokaru II. Stálo-li nám dříve za to, že jsme k vůli zevrubnému poznání mravů a básnických způsobův tehdejšího věku pozastavili se u francouzské „pastorely“, tož teď již dobrodružná setkání Gottfrieda tu s naběratelkou vody u studně, tu s vesničankou, anaž plela lén, nebo Steinmara

s nějakou jinou vesnickou milostnicí netřeba nám rozebírati šířeji.

Podotkneme krátce ještě, že „minnesängři“ němečtí vedle milostných kanzon, pastorel, aubad pěstovali také „písně křižácké“, jako na př. *Reinmar Starý* (jak se za to má, učitel Walthera z Vogelweide, nazvaný „Starý“ na rozdíl od Reinmara z Cvetru), *Hartmann von der Aue*, jeden z čelnějších německých epikův atd.

Písně pozdějších minnesängrů století 13^{ho} nebo docela těch, kteří již do začátku století 14^{ho} zasahují, a mezi nimiž je také již mnoho veršovcův měšťanských, jakož jmeno „mistr“ dokazuje (Meister Hadlaub, Meister Stolle, kovář Regenbogen), nezasluhují, abychom se jimi zevrubněji zabývali. Motivy Walthera von der Vogelweide se stále opakují, a sprostoty názorův a forem přibývá. Pádem Hohenstaufského císařství dostalo nejen minnesängerství německé, ale poësie vůbec a veškeré vzdělání v Německu ránu těžkou. Podáváme tu na ukázku jen ještě jednu venkovskou píseň prostonárodnějšího rázu, náležející asi do odrůdy „pastorel“ nebo „balad“ od *Burkharda z Hohenfelsu,* rytíře ze Švábska, který s *Gotfridem von Nifen, Ulrichem von Winterstetten* a *Christianem von Hamle* tvoří skupinu pozoruhodnějších rytířských pěvců, pěstujících nicméně ton prostonárodní. Poslyšme z Burkharda z Hohenfelsu v rýmovaném překladu rozmluvu dvou venkovských děvčat, která přes jistou lehkost a refrain svůj zabíhá nicméně již sem tam do všednosti málo poëtické:

„K tanci k skoku!“
pravilo hezké děvčátko,
„toho roku
bylo mi máje na krátko.
Teď ku konci dochází
můj smuteční rok,
a nožkou jen jen mi hází
plesný skok.“
Mně je slaměný klobouček, když se v kole prohání,
Milejší nad růženeček a to stálé hlídání.

O já smutná!
pravila družka k ní milá,
že ukrutná
osudu ruka stvořila
mne bohatou ne chudou,
o jak bych sice,
až v kole hoši budou,
šla k muzice.
Mně je slaměný klobouček atd.

Po mně veta,
nemohu já být vesela,
neb mi teta
mé nové šaty zavřela;
truchlím-li, teta kleje,
aby vzal lásku ďas!
a když prý tvář se směje,
je v tom láska zas.
Mně je slaměný klobouček atd.

„V mládí květu
proč se zarývat do bolu?
nech ty tetu,
zejtra my půjdem pospolu.
Já naučím tě střihat,
brát vzor na šaty,
a prach se bude zdvihat
nám z pod paty.“
Mně je slaměný klobouček, když se v kole prohání,
milejší nad růženeček a to stálé hlídání.

Konečně dlužno při přehledu forem německého rytířského minnesängerství povšimnouti si ještě německých „tenzon“ čili „jeu-partis.“ Sem náleží tak nazvaný „Sängerkrieg auf der Wartburg“, nedokončená poëtická disputace mezi Wolframem z Eschenbachu a nějakým „kouzedlníkem“, pěvcem Klinsorem z Uher, úplně dle vzoru francouzského snad s tím jen rozdílem, že si disputanti ukládají také hádanky na uhodnutí. Takový slavnostní zápas básníků byl v Německu asi něco zcela nového, což bude snad příčinou, že se o tom „sängerkriegu“, odbývaném na hradě hodů a pěvectví milovného lantkraběte Durinského, utvořila celá legenda jako o nějaké obzvláštní události. Jeden ze zachovaných dvou zbytkův této

básnické „tenzony“ na Wartburgu líčí spor Walthera von der Vogelweide s básníkem jinak neznámým, Heinrichem von Ofterdingen, o výtečnosti tehdejších německých knížat. Novoromantika německá zmocnila se záhadné osobnosti Jindřicha von Ofterdingen, jenž s nejznamenitějším básníkem německým Waltherem měl jaksi čest vést disput. Poněvadž se nic jiného o něm nevědělo, měla fantastická kombinace široké pole. Romantik novověký hrabě Hardenberg, známější pod jmenem „Novalis“, napsal svůj bohužel nedokončený román „Heinrich von Ofterdingen“, líčící veškerými půvaby vymýšlivé poësie zlatý věk 13ho století. Jiní kritikové udělali z Jindřicha z Ofterdingů vlastního spisovatele „Nibelungů“, jichž skutečný básník není znám. Richard Wagner, jenž svou operou „Tannhäuser“ minnesängerství německé s celým aparatem moderních divadelních kouzel idealizoval, stotožňuje dokonce Heinricha von Ofterdingen se sprostým vesnickým zpěvákem Tannhäuserem, jakoby oba byli jedna a táž osoba. Wagnerův Tannhäuser se totiž nazývá „Heinrich“, a jest hlavním zápasníkem v pěveckém souboji na Wartburce, kdež historický Tannhäuser bezpochyby nikdy nebyl. O všech těchto smyšlenkách moderní literární kritiky německé zmiňujeme se jen proto, že prostřednictvím Wagnerovy opery vešly v známost také širšího obecenstva. Jiná „tenzona“ staroněmeckého básnictví náleží básníku Jindřichu z Míšně, jmenem „*Frauenlob*“, a pěvci kovářskému od Rýna, nazvanému „*Regenbogen*“, avšak jest ještě titěrnější než předešlá. Vedou disputanti při o to, má-li se říkat milence „paní“ (vroue) nebo „žena“ (wîp)!

Od konce 13ho století kleslo básnictví německé na zcela sprosté rýmařství. Německá literatura neměla týchž příznivých osudů, jako její sousedky na západě a jihu, francouzská nebo docela italská. Tragickým pádem Hohenstaufského rodu padlo kouzlo bývalé moci císařské, volitelské právo kurfirstů uvádělo „Říši“ v podobnou rozervanost, a trůn v podobnou stálou nejistotu, v jakou za sedmnáctého a osmnáctého století uváděla volitedlnost krále říši polskou. Veliké sídelní město ústřední, jehož povznešení má, jakož historie Londýna,

Paříže a i Madridu dokazuje, tak převážný vliv na pokrok literatury, nemohlo se v Německu vyvinouti, menší kurfirstské dvory bavily se malými válkami, a propadaly od počátku reformace pořád víc a víc vlivu francouzskému. Skvělejší pak národní literatura, zvláště básnická, může těžko se vyvinouti bez zušlechťujícího a soudcovského vlivu kruhův dvorních, jakož to zřejmě dokazuje vznik literatur anglické, francouzské, španělské a i italské. V Německu vliv takový až do příkladu dvoru Weimarského v století osmnáctém naprosto scházel. Císařové němečtí zavedli sice po příkladu Petrarkově modu „básníků korunovaných", nebo „básníkův dvorních", více méně štědře honorovaných, jako byli tací až do devatenáctého století na dvoře Londýnském nebo ve Versailu a Fontainebleau. Avšak Konrád Celtes, Ulrich von Hutten, Melissus, a jini tací od císařův korunovaní němečtí básníci obdrželi své věnce za básně latinské! Renaissance neměla všude vliv tak šťastný, jako ve Francii, na zúrodnění *národní* literatury, ona vštěpovala básnickým talentům nejen ducha latiny do mysli, ale také *jazyk* latinský do pera; zejmena pak v střední Evropě, v Německu, v Čechách, v Polsku kvetlo v 16tém století latinské hexametrální nebo safické veršování na úkor postupu středověkých jazykův národních. Vždyť sama tak znamenitá literatura, jako italská, se silně zachvívala pod mocným vlivem básnění latinského, a málo scházelo, že by i Petrarka a Bocaccio, a později Ariosto byli pro svou sympatii k latině odcizeni bývali básnění v národním jazyku.

Vedle tohoto od dvoru protegovaného latinářství měly ještě také události elementární v Německu a v Čechách neblahý vliv na národní blahobyt, a s ním na rozkvět neodvislé literatury a poësie. Třicetiletá válka byla v tom vzhledě hrozná katastrofa, jež na mnohá desítiletí kraje přírodou požehnané obrátila v pustiny.

Básnictví národní, opuštěné od císařův a knížat německých, uteklo se v stav měšťanský, a sice ještě v tu nižší část měšťanstva, v *řemeslnictvo.* Řada spolků zpěváckých po městech německých, mezi nimiž staré purkrabské město No-

rimberk bylo jaksi metropolí, a podobných tak zvaných „literáckých“ spolků v Čechách měla sice vliv na cvičení se v hudbě a ve zpěvu, ale na poësii, i jen prostonárodní, bylo působení spolků těchto nevalné. Řemeslničtí jich členové dospěli arci na základě jisté hudební i zpěvácké praktiky i ku skládání písní původních, ale aby se byli mohli povznést nad pouhé diletantské rýmování, k tomu se jim nedostávalo předně času — byli odkázáni větším dílem jen na nedělní odpoledne — a arci také předběžného vzdělání. Hans Sachs s ohromnou spoustou nejrozličnějších rýmů svých jest arci osobnost zajímavá a i úcty hodná, ale o poësii nemůže ani u něho, ani u jeho předchůdcův, Beheima, Muskatblüta, Folze atd. býti řeči. Tak zvaný německý „meistergesang“ má se stanoviska sociálního význam důležitý, avšak neveliký se zřetele literárhistorického. Ješto byly zpěvácké tyto spolky ve spojení s postupem reformace v městech, dařila se jim jakož i vůdcům a rádcům jejím, protestantským kazatelům a farářům, ještě nejlépe *píseň duchovní.* Skládání písní na základě myšlenkového postupu žalmův bylo věcí oblíbenou ve století 16tém, tak v Německu (Nik. Selnecker 1587), ve Francii Clemens Marot zemř. 1544), v Čechách Komenský a jiní, v Polsku Jan Kochanowski (zemř. 1854). Dobré písně duchovní byly četně i nápodobeny i překládány. Píseň českého bratra Jiřího Strýce „Kdož v ochraně Nejvyššího“ připomíná směrem myšlenek svých Lutherovu píseň: „Eine feste burg ist unser gott“, kdežto zas pěknější písně českých bratří luterský farář Michael Weisse do němčiny přeložil. Během 17ho a poněkud již i 16ho století začali arci i *učenci* v Německu vedle veršův latinských pěstovat také básnění v jazyku národním, především Martin Opitz a následovnící i ctitelé jeho, Weckerlin, Flemming, Griphius atd., ale částečně nemohli proniknout z povrchního nápodobení Francouzův, částečně psali, jakož také valná většina latinských veršovcův renaissanční doby, samé verše *příležitostné.* Poznamenat vzhledem k formám romantickým jen dlužno, že od Melissa začínaje, tito učení básníci, Opitz, Flemming, Fischart pěstovali také znělku,

avšak se všemi příznaky začátečnictví. Jinak i Opitz, nápodobiv francouzskou chansonu doby své, dlužil si sem tam od ní také ne nešťastně refrain. Jednotlivé podařenější písně 17ho století, jako v dialektu psaná „Aennchen von Tharau“ od Simona Dacha, udržely dobrou pověst až do našich dob. Celkem ale pravá lyrika ozdobnější a umělejší opouští Německo již v druhé polovici 13ho století, a vrací se k němu teprv v druhé polovici 18ho století Bürgerem a básníky nejnovější zlaté doby. Čirý klasicism německý má pozoruhodné pěstovatele jen v Klopfstockovi, z polovice Goetheovi a Schillerovi, a v některých menších básnících novějších před romantiky, jako v Mathisonovi, Hölderlinovi, Höltym atd.

Vrchol staré romantické lyriky v Italii.

Poësie nejen francouzská i německá, ale i matka romantiky, poësie provensálská měla při vzácných krasách a přednostech předce dva veliké nedostatky, jeden nedostatek co do *jazyka*, druhý co do posledního *účelu* básnění. Nezapomínejme, že jazykem vzdělanců a učenců v středověku byla latina, latina arci církevní, od klasického slohu Cicerona, zvláště před 16tým stoletím, na celé lady vzdálená, ale předce jenom jazyk *seriosní náuky*, jazyk zprostředkující všecky vědomosti, i vznešené a vážné, i praktické. Jazyky národní byly od církevní scholastiky trpěny vždy jen co nutné zlo, a protož hleděli učenci k nim větším dílem s pohrdavostí co na řeč sprostou, „linguae vulgares“ (viz ku př. nadpis Dantovy knihy de „vulgari“ eloquentia, o slohu prostonárodním). Že na správné a přesně gramatikální naučení se jazykům těm, na pravopis, slovosled atd. středověké školy i klášterní i farní — o universitách ani nemluvě — málo péče vynakládaly, rozumí se samo sebou. Vždyť se po celý středověk užívalo i k naučení se latině pořád jedné a téže mluvnice, starého Aelia Donata z r. již asi 350 po Kristu,

podle níž se, bezpochyby málo a nedostatečně, učilo ve farních školách také začátkům mluvnickým jazyka rodného. O nějakém prohloubání skutečných jazykových zákonů nebylo tudíž ani řeči. Teprv r. 1574 napsal jezovita Alvarez novou latinskou mluvnici pro školy jezovitské, vedle níž se však, z opozice proti jezovitům, na školách nejezovitských ještě dlouho starý Donat užíval. Můžeme si pomyslit, jak za takových poměrů nedostatečně byl opatřen fundament pro správné naučení se jazykům národním, a každý zkušený stilista ví, že bez jazykové správnosti a úplného ovládání forem pravá *krása* stilu, hojnost a trefnost výrazův, umělé vyhledávání karakteristických přídavných jmen, *ušlechtilost* mluvy, spolehající toliko na vyvržení výrazův obnošených a sprostých, jest úplně nemožnou. Mělić jsme již častokráte příležitost, poukázat sem tam k sprosťáctví středověkých rýmovaček, a neposlední příčinou tohoto sprosťáctví byl nedostatek vší pravé gramatikální a slovesné propravy u tehdejších básníkův. Co šťastný instinkt tomu kterému nedal, *věda* neměla mu čeho dáti. Také dnes se naše školy nestarají o jakési vědecké zpravidlování lokálních dialektů, a národní jazyky středověké měly asi podobnou důležitost a váhu, jako pro nás dnes mají dialekty a nářečí. Ano i provensálštině, prvnímu a nejkrásnějšímu básnickému jazyku před Dantem a Petrarkou, schází plná mluvnická bezpečnost.

Formy jazyků středověkých jsou tedy na mnoze neurčité, v jednom a témž spise píše se na př. jistý slovesný tvar jednou tak a po druhé nedůsledně zas zcela jinak, a co kdo jak napíše, tak beze vší slovesné kritiky zůstává napsáno. Uniformity je při té neobmezené jazykové svobodě arci málo, tak málo, že tím lad a krása trpí, a středověký chaos pravopisný má se k naší moderní pravopisné uniformnosti asi tak, jako přímočarné, široké ulice našich měst k malým klikům hákům středověkých čar stavebních. Tím vším arci i skladba středověkých jazykův trpí, fond slov je malý, a proto se tytéž výrazy a obraty příliš často opakují, vazba vět je nepřesná a nelogická, užívání spojek, těchto

umělých skob větoskladby, je matné; porovnání svědčí o neobratnosti slohové a necvičenosti fantasie, půvaby máje, zpěvu ptactva, květin a zvláště růží vykládají se s jednotvárností už naučenou, která jen málo kdy připouští zavanutí svěžejšího vzduchu původnosti. Odkud pak také měla přijít nezbytná básníkům trvalé ceny správnost a ozdobná copia verborum? Bohatýři považovali poësii za pouhou *kratochvil,* za hravou jen draperii světoborného brnění a pancéře, a řemeslničtí jongléři a potulní trouvéři byli k pravému, rozvahy plnému umění přirozeně asi tak neschopni, jako jsou dnes herci kočovné společnosti u porovnání s členstvem nějakého dvorního divadla.

Jako jazyku středověkého básnictví scházela správnost a skladba umělecká, scházela zas duševní stránce této poësie vlastnost snad ještě důležitější, *vznešenost,* vědomí účelu vyššího. Poësie byla „gaya ciencia“ veselé umění, a tudíž láska a rozkoše lásky byly věčným thematem; thematem, kteréž samo sebou brzo se vyčerpá, a proto nejednoho básníka strážná gracie nebyla s to na tolik držeti na uzdě, aby na tu věčnou záhadu pohlavní lásky nepustil světlo příliš ostré a odporné. Byliť arci i básníci směru opravdovějšího, jako Petr Cardinal anebo Walther von der Vogelweide, ale i těm scházel onen vyšší rozhled filosofický, bez jehož klidu, vášně mírnícího, horlivost básnická tak lehko upadá v pouhý pesimismus a planý hluk. Slovo „gaya ciencia,“ veselé umění, vyčerpává jen jednu stránku povolání básnického. Historie poësie dokazuje od Goetheho, Viktora Huga až nazpět k Dantemu a Homerovi, že veliký básník je neodlučitedlný od *filosofa*, že musí stát *na výši vzdělanosti své doby*, a ne jen tak naplano praví Horác o Homerovi, že „quod bonum quod honestum quod non, planius ac melius Chrisippo et Crantore dicit,“ totiž že o záhadách pravdy a dobra lépe poučuje, než stoická filosofie. Proto středověcí básníci mají, s málo jen výminkami, tak naivní, dětinný názor v svět, proto schází jich epice jednotnost a zaokrouhlenost, proto je tatáž epika ba i lyrika široce rozvláčná; schází jí vůbec *umělost plánu,*

neodlučitedlná od filosofického názoru v svět, a proto dramatická poësie je takřka naskrze plodem zralejšího věku renaissance.

Co jsme tuto pověděli, bylo potřeba povyjasniti, aby hned předkem zřetedlnějším se stal rozdíl mezi poësií italskou a ostatní poësií středověkou. Neboť na vlas tyto dva nedostatky, zde načrtnuté, naznačují také celou výši toho podstaviva i vrchstřeší, o něž pyšná budova starého básnictví italského se výše vznáší nad své sousedky. Proto to také není náhoda, že člověk normálního vzdělání mezi námi slyší snad poprvé jmena básníkův dosti znamenitých, jako Bertrand de Ventadour nebo Villon, kdežto by se styděl, alespoň něco nevěděti o Danteovi, Petrarkovi nebo Tassovi.

Národ italský hrál od počátku čtrnáctého století až asi do konce šestnáctého roli vévodící ve všech odvětvích vzdělanosti evropské. Čelné vědy exaktní, jako geografie, astronomie, matematika a fysika; vědomosti praktické, jako námořnictví, válečnictví, právnictví a politika; rovněž jako peněžnictví a výnosné továrnictví, sklářství, hedvábnictví, soukenictví, i praktiky obchodu: vše to děkuje středověké Italii za pokrok skoro podobný, jako tam učinilo stavitelství, sochařství a malířství. Není tu přirozeno, že v tom skvělém koncertu nescházelo také básnictví? a není tu rovněž přirozeno, že toto básnictví mělo v temperatuře tak vysoce kulturní také jiný světový rozhled, v bohatství italských princův a měst také jiné podpory, a u nejbližšího pramene staré vzdělanosti římské také jiné měřítko kritické, než mohl nabyti žebravý kočovník Walther von der Vogelweide, nebo „dvornější“ snad o stupeň světobluda Vidal Toulouský?

První mocnost středověkého světa, papežství, měla, ne-li vždy sídlo své, tedy vždy hlavní okrslek světského panství svého, „dědictví sv. Petra,“ v Italii. A první mocnost kupecká tehdejšího světa, Venecie, byla rovněž mocností italskou. V tuto stranu byl tedy ten svah, po němž teklo směrem k Adrii bohatství celého světa. „Lakomost benátská“ — jak náš Ctibor Tovačovský karakterizuje Venecii — měla sice

více sklonnosti ku podporování stavitelův a malířův, nežli básníkův, ale papeži nečinili v Maecenášství svém dokonce výminku s poësií. Petrarka byl častým hostem v paláci papežském v Avignonu, na dvoře Alexandra VI. odbývaly se básnické konkursy, a Lev X. uvedl sebe a svého nástupce do dluhův, a zaspal počátek reformace pro samé starosti Maecenášské. A kromě těchto dvou mocí předních bylo ještě množství dvorův menších v Italii, hledajících slávu svou v podporování umělcův a básníkův; tak Mediceové ve Florenci, Viskontové a Sforzové v Miláně, Johanna a Alfons Arragonský v Neapoli, Estové ve Ferraře, Gonzagové v Mantově, dům Rovere ve vévodství Urbino, i bystrozraký vévoda Emanuel Filibert v Piemontě. Stejné příčiny politického federalismu, které byly na počátku devatenáctého století tak příznivé rozkvětu literatury německé, nemohly jí však, pro francouzskou zopičilost malých dvorů německých, prospívati dříve, působily také ku povznešení vzdělanosti a literatury italské za doby slavného „cinquecento.“ A taková štědrá protekce nepotřebuje se nikdy bát, že nenalezne odběratelův. Arci *talent* roste bez protekce světa, pouhou „milostí boží,“ jako svěží květ lesa. Avšak *umění*, a sláva a uznání, jichž ono nezbytně potřebuje, jako sice les může být bez slunce, ne však zahrada: všecko to jest neoddělitedlno od Maecenášství. V tom smyslu má pravdu starý známý hexametr: „Sint Maecenates, non deerunt Flacce Marones.“ Příznivé podmínky, jež samo sebou podává široký světelný okruh nějakého světového města, nelze umělci nahraditi žádnou autonomií talentu, pučícího v skrytosti. Kdo v století patnáctém a šestnáctém v Římě, v Miláně nebo ve Florencii vynikl, měl za několik týchdnů nebo měsíců pověst světovou, jako dnes každá nepatrná anekdota pařížská vtírá se u paměti celé Evropy v domýšlivé popředí.

Stejně příznivé poměry byly v Italii také pro rozvoj péče o *správnost jazykovou*. Reminiscence staré klasičnosti latinské byly v Italii, v hlavním stanu církve, která sama nikdy nepřestala se živiti z tohoto pramene, živější než jinde. Jako

v architektuře všemocný vliv gotiky vnikl v italské stavitelství jen povrchu, tak i arabsko-provensálská romantika štěpila se v Italii do půdy, hojněji zmrvené upomínkami latinského klasicismu, než kdekoli. Když Dante ku konci třináctého století jal se ze slabých ještě zárodkův stvořiti na základech tehdejšího nářečí toskánského jazyk spisovný, zvučný, bohatý a předc plný energické krátkosti, jakž ho dosud obdivujeme v „Božské komedii“, učil se sice rýmovat od Arnolda Daniele, ale za mistra svého, za průvodce obral sobě, jako u Fenelona Telemach Minervu, starého Virgilia. Znalť básníka toho skrz na skrz, *u něho* učil se především jazykové skladbě, ale rovněž tak, jakož sám praví ve své knize „de vulgari eloquentia“, u Ovida, Livia, Plinia, Orosia. Arci *vniterná* příbuznost „vulgární“ tehdejší italské romanštiny s mluvou Virgila jej znamenitě v tom podporovala, a nepoměrně těžší bylo našim Píseckým, Kocínům, Veleslavínům na základě téže latiny zušlechtiti jazyk český, od latiny nepoměrně vzdálenější. Ku známým dávno vzorům latinským přistoupily od druhé polovice čtrnáctého století, když před návaly osmanských Turkův nastala emigrace cařihradských učencův do Italie, i staré vzory řecké. Demetrius Thesalonicenský a Chrysolaras byli učitelé jazyka a stilu, nebo jak se tehdáž říkalo, „elokvence“ v Italii, o jakých v čtrnáctém století ostatní Evropa neměla ani zdání. Zde učili se Bocaccio půvabům svého elegantního slohu, Guicciardini své jadrné, a Machiavell své vyleštěné prose. Arci básníci nezůstávali v ohledech k jazykové uhlazenosti pozadu. Petrarka dle vlastního svého vyznání od svého mládí čítal Cicerona, a četl prý „každou svou stránku desetkráte“, než ji uveřejnil. Tu je vidět, kterak od klasičnosti jazykové je neoddělitedlná stará zásada Horácova: „nonum prematur in annum.“ Vypravujeť Petrarka sám, že v pátek nikdy nepsal nic původního, nýbrž dne toho vždy jen korrigoval starší své spisy. Někdy prý „v noci nemoha spáti, zpomněl si na sličnější nějaký obrat v znělce třebas 25 let staré, vstal a šel ji opravit.“ Při takové stilistické pečlivosti vysvětluje se ovšem jazyková lahoda a veršová harmonie těchto nevyrovnaných vzorův všech znělek.

U Ariosta a u Tassa hledí takřka z každé stránky zevrubná znalost Homera, zvláště studium jeho umělé a plastické metafory a komparace. Jisté svědomité umělosti je arci pozorovati také již v skvělém rýmování troubadourů, ale kdež ji bylo možno požadovati od trouvérův nebo minnesängrův, zvláště od epikův, kteří psali na tisíce a na tisíce veršův?

Ještě jednoho vlivu, veledůležitého zvláště pro rozkvět básnictví, dotkneme se tu jen krátce, vzdělanosti žen. Společnost ženská, vybraná a k jemnému vkusu vychovaná, má působení veleváżné na zušlechtění vkusu básníkův, jakož učí historie literatur od „hostin“ u starých Řekův až do provensálských rytířských hodů, a našich francouzských nebo polských salonů. Vidímeť z provensálské básně: „Náuka dámám“ od Amanieu de Escas a z podobně nazvané francouzské: „Le chastiement des dames“ od Roberta de Blois, kterak pilně se přihlíželo v středověku k zevnějšímu vštípení dívkám pěkných způsobův a vybraných forem života. Avšak nejpečlivější bylo, dle nepochybných historických svědectví, vychování žen *v Italii.* Aby se žena méně zabývala učením školním než muž, nesouhlasilo s náhledem italským, dle něhož žena byla ve všem muži rovna, a takž přednášení básní, předčítání novel, a ovšem také psaní veršů náleželo k zamilovaným zábavám italských dam, arci bohatších, náležejících kruhům četných panovnických dvorů, a městských „signorií.“ Dámy provensálské psaly již ku konci doby troubadourské, Marie de France náleží již do 14. století, německá literatura neměla čelnějších básnířek, ale italská hned na prvním počátku klade tak zvanou „Ninu sicilskou“ mezi pěstitelky poësie. Není pochyby, že byla na ujmu mravnosti ona sociální stránka staroromantického názoru, dle něhož bohatá dáma musela se sice vdát dle vůle rodičův, ale za to směla přijímat poklony ctitelův tím spíše, čím více tito uzavírali své aliance proti manželům s poësií. A předce, jestli kde v středověku, vidíme u čelných duchův Italie lásku dostupovat až do nejcudnějšího záhvězdí skutečného zbožňování. Co získala historie umění jen těma dvěma měšťanskými dívkami, jako byla Beatrice Portinari, a dcera pekařova z Říma,

nazvaná Fornarina! Čím by byli bývali Dante a Rafael bez těchto dvou žen?

Vytknuvše nejčelnější z těch příčin, které svědčily vrcholení středověkého básnictví v Italii, přistupmež již k přehledu italského básnictví lyrického. Jakkoli primát tuto vylíčený nejzřetedlněji v prose a epice se jeví, jeť ho nicméně cítit také v lyrice. Italská lyrika až do šestnáctého století nepohybuje se ve vyjezděných kolejích známého nám již romantismu; aubady, pastorely, lais atd. buď scházejí, nebo docházejí jisté samostatnosti, a jakkoli jazyk Italie (langue de si) hoví rýmování ze všech moderních jazyků — snad španělský a provensálský vyjímaje — nejvíce: předce routina rýmovací v lyrice italské neubíjí, alebrž zvyšuje spíše bohatství výrazův, a skutečně klasickou závažnost myšlenkovou. I vlastenecké narážky italských lyrikův — jakož z citátů uvidíme — jsou prosty vší naivní ideologie, a plny zralosti a zkušenosti politické. Konečně se poësie lyrická hned záhy odděluje od středověké průvodkyně své, *hudby*. Zdali na prospěch lyričnosti, o tom nerozhodujeme, ale na každý způsob jest toto oddělení, v Italii nejdřív provedené, odznak „poësie“ *moderní*.

Co do druhův zaujímá nejširší místo *sonett*, znělka, toto nejvlastnější dítko italské lyriky. Není tu od nejstarších dob až dolů do devatenáctého století snad jediného básníka, který by byl nenapsal více méně znělek. Leda jen ve španělské lyrice těší se znělka podobně široké populárnosti. Na druhém místě je „kanzona“, podobná poněkud staré provensálské, avšak téměř ničeho společného nemajíc s lehkovzdušnou „chansonou“ francouzskou; jest to skutečná již klasická „oda.“ Ottave-rima je takřka úplně odkázána do epiky, ale četněji je v lyrice, zvláště reflexivní, zastoupena tercina. Méně často naskytují se krátké „madrigal“ a „ballata“, která je v Italii též naprosto lyrickou, ale formu má odchylnější od „balady“ francouzské.

Poësie světská počíná v Italii v dvanáctém století, kdež ji pěstovali buď na dvorech usadilí, buď kočující „giullari“ v jazyku nejdřív provensálském. Ač nejstarší „trovatore,“ an

v nářečí již *italském* psal, *Folcacchiero de Folcachieri*, náleží ještě 12^{tému} století, padá vlastní předce počátek lyriky italské do panování Bedřicha II. v první polovici 13ho století.

Když r. 1162 císař Bedřich Barbarossa přišel do Italie, uvítal jej v Turině Raimondo Berlinghieri, hrabě Barcelonský i Provenský, v čele celého sboru troubadourův. Barbarossa byl prý tím tak mile dojat, že sám složil v jazyku provensálském madrigal. Později žili na rozličných dvorech italských, zvláště ve Ferraře troubadouři, a básnilo se zvláště v severní Italii v jazyku provensálském, od severoitalských dialektů málo rozdílném. Na dvoře Bedřicha II. v Palermu začalo se v 13tém věku psáti nářečím sicilským. Jako pak Richard Lvísrdce měl svého Blondela, tak i neunavený kancléř Bedřicha II. *Petrus a Vineis* byl za vzácných dob své politické prázdně milostným básníkem. Kanzona jeho, jazyka i formy již dokonalejší, než jiná, samému hohenštaufskému císaři Bedřichovi připisovaná píseň milostná, zavírá myšlenkou u troubadourů obyčejnou: „Nes písni má! povzdechy své k té, jež v moci má srdce mé, vypravuj jí všecky touhy mé, a rci jí, kterak láskou k ní hynu“ atd. Z knížat italských doby té náležejí k „trovatorům“ italským také král sardinský *Enzio*, krásou svou pověstný, an zajat od Bologneských ve vězení milostné písně básnil; jakož i druhý syn císaře Bedřicha II. Manfred, pozdější král sicilský.

Nejinteresantnější však pro širší svět jest z těchto prvních „troubadourův“ italských *sv. František d'Asissi*, zakladatel chudých řádův (narozen 1182 — zemř. 1226). Tak jako první francouzský svatý této doby Bernard, zakladatel cisterciácského řádu, básnil v jazyku národním písně, kromě vší pochyby duchovní, „cantica“, tak i sv. František „Serafský“ zůstavil literatuře italské v dědictví hymnu duchovní „na slunce“ (cantico del Sole), napodobenou podle žalmu Davidova „laudate dominum omnes gentes“ z latinské Vulgaty. Že totiž nejstarší písně chrámové v jazyku vulgarním řídily se, majíce formu rovněž rýmovanou, myšlenkou podle žalmův a „písně“ Šalomounovy, již jsme vyložili. Zníť italská

„píseň“ sv. Františka v českém překladu Jar. Vrchlického takto:

O nejvyšší a všemohoucí dobrý Pane!
tvou chvála, sláva, čest a vše jest oslavení,
ty Tobě pouze sluší
a jmenovat Tě nikdo hoden není.

Buď chválen Bože, Pane můj, vším tvorstvem,
zvlášť ale panem sluncem, bratrem naším,
neb ono ve dny života nám svítí
tak jasné, krásné, velkým leskem plane,
tvé moci, Pane! nesouc oslavení.

Buď chválen, Pane, hvězdami a lunou sestrou,
jež srovnal's v nebi na směs zářící a pestrou.

Buď chválen, Pane můj, i bratří větrů sbory,
i oblaky a vzduchem,
i jasným počasím i každým,
jímž udržuješ na živu vše tvory.

Buď chválen, Pane můj, i sestrou vodou,
jež sprostná a skvostná, vzácná a cudná.

Buď chválen, Pane můj, i bratrem ohněm,
neb noc jím rozsvěcuješ,
jenž krásný jest a jarý, čilý a pln síly.

Buď chválen, Pane můj, i naší matkou zemí,
která nás lidi živí a řídí,
i rodí plody různé
a traviny a pestré květy luzné.

Buď chválen, Pane můj, i těmi pro Tvou lásku,
jenž mnoho ztratili a nesli trud a mdlobu;
o blažení! v běd víru že vytrvali v míru,
jimž Nejvyšší Ty podáš korunu svou v zdobu.

Buď chválen, Pane můj, i sestrou smrtí těla,
jíž z obětí se nikdo nevyvine;
ach běda tomu, v smrtelném kdo hříchu zhyne!
O šťastni, jenž v Tvou vůli jsou vždy odevzdáni,
že druhá smrt jim zlého nic už neudělá.

O chvalte Pána, dobrořečte s díky!
a velkou pokorou mu služte bez ustání.

Pozoruhodny jsou při starobylé té hymně nepravidelnost veršů a rýmů co do formy, i mystický názor v přírodu, an lunu i vodu „sestrou“, slunce i oheň „bratry“ člověka zove, co do myšlenek. Připomenouti arci také sluší, že novější kritika italská sv. Františku d'Asissi původství hymny této upírá.

Jiného značně způsobu jsou duchovní písně *Guittona d'Arezzo*, jenž, poněvadž byl členem řádu duchovního a *rytířského*, nazvaného „Cavalieri gaudenti,“ zove se krátce také „Fra Guittone“ (bratr). Narozen byl 1210, zemřel 1294. Bylť *Guittone d'Arezzo* vlastní zakladatel italského veršovství, nejzajímavější zjev před Guinicellim a Dantem. Hymna jeho „na Madonnu“ je psána ještě ve formě provensálské s množstvím rýmů stejných, jenže dvojslabičných, kterýž rým, jazyku italskému přirozenější, vzal tam vůbec převahu nad tradici jen jednoslabičného rýmového zakončení provensálského. Jiná duchovní píseň Guittonova k „dobrému Ježíši,“ jejíž každá sloka začíná slovy: „O bon Gesù,“ je co do formy obyčejná italská „kanzona“. Důležitosti nabývá „Fra Guittone“ pro historii poësie tím, že platí za vynálezce formy znělkové, ač důkazu nezvratného o tom arci vésti nelze. Znělky jemu připisované, formy úplně tétéž, jako se jí svět od Petrarky přiučil, jen že menší arci lahodnosti skladby a jazyka, jsou básničky milostné, obracející se nicméně zas k Matce boží s modlitbou, aby ho lásky světské zbavíc naplnila srdce jeho láskou božskou. Jeden to z četných příkladův, kterak náboženství a láska, zbožnost a milostnost byly v středověku sobě blízké. Uvidíme později, kterak s modlitbou podobného dosahu se obracel k Marii Panně Petrarka.

Mezi prvními sonettisty italskými zaznamenáváme ještě *Dante da Majano* (kolem r. 1290), jehož osobu dlužno dobře rozeznat od slavného Florentiňana, pozdějšího velikého Dante Allighieri; dále básnířku známou pode jmenem *Niny Sicilské*. Avšak větší důležitosti nad tyto první pěstitele dialektu ještě spíše sicilského má Toskáňan *Quido Guinicelli* (zemř. r. 1276), předchůdce a jaksi učitel v básnění vedle *Brunetta Latini*

největšího básníka Italie, Dante Allighiera. Tragický pád Hohenstaufského rodu, jako měl vliv neblahý na básnictví v Německu, nezůstal totiž beze vlivu i na počínající poësii v Italii, jen že následky tu byly jiné. Těžiště veškerého duševního, kulturního a i politického hnutí přeneseno totiž v Italii po zdrcení moci Ghibelinské ze Sicilie do Toskány, zvláště pak do Florencie, kteréž město začalo být od konce 13ho století hlavou strany Guelfské čili papežské v Italii, dobudouc si zároveň primat ve věcech jazyka, umění a i průmyslu, primat, jenž při Florencii trvale zůstal nejméně až do 16ho století. Nářečí města Florencie a jejího toskánského vůkolí stalo se skrze Dante Allighiera, pravého to tvůrce jadrného a vznešeného slohu básnického, spisovným jazykem veškeré Italie. Jakkoli důležití jsou pro postup poësie v Italii Guinicelli, Cavalcanti a Cino da Pistoja, jichž jazyk veršový se rovná skladností a krásou již na mnoze mluvě Dante-ově a Petrarkově, netřeba předce k účelu našemu podávati z nich ukázky veršové. Postačiž vytknouti jich důležitost literarhistorickou.

Byloť to zajisté vysoce závažné pro další osudy italské poësie, že Quido Guinicelli, jehož Dante v božské „Komedii" nazývá „otcem svým" v duchovním arci slova smyslu, byl učitelem staré římské literatury na universitě v Bologni. Od básníka takového postavení bylo očekávati zcela jiný rozhled, a zcela jinou školu, než na př. od kočovného zpěváka Walthera von der Vogelweide. Není pochyby, jakým prostřednictvím poznal Dante Virgilia, jehož šestý zpěv „Eneidy" vzbudil v něm první asi myšlenku „Pekla". Ani „platonism" vzhledem k lásce nebyl neznám Guinicellimu, jakož i název Dantova spisu „Il Convito" (hostina) připomíná název Platonova spisu: „Symposion" (hostina), kdež Plato, jak vědomo, vykládá svou idealní theorii o lásce. U troubadourů provensálských byla láska stejně jako poësie pouhou zábavou, kratochvílí; Guinicelli přivedl lásku ve spojení s filosofií; dle něho je láska nerozdílná průvodkyně krásy a šlechetnosti. „Al cor gentil ripara sempre amore, siccome augello in selva alla verdura; ne fe' amore

anti che gentil core, ne gentil core anti che amor Natura; che adesso com' fu il Sole, si tosto fue lo splendor lucente, ne fu davanti al Sole" atd. Toť základní názor Guinicelliho o lásce. „Srdci šlechetnému přijde láska sama sebou, jako v zelený les ptáče. Nestvořila Příroda lásku dříve než šlechetnost srdce, a nebylo šlechetnosti srdce dříve na světě, než lásky. Jest to jako při slunci, kteréž jakmile povstalo, táhlo ihned za sebou světlo a lesk, kteréhož nebylo dříve než bylo Slunce." Tato slova v jedné kanzoně profesora a platonika Guinicelliho jsou jako vedoucí myšlenkou vznešené té symboliky milostných básníkův středověku, která klade v centrum všehomíra Lásku, od níž milost k „paní" jakés, k „madonně" je jen jeden paprslek. Dante tímto platonickým názorem o lásce veden, spojil v „Komedii" své v jednu postavu Beatrici s milostí boží a s theologií, jako později Rafael maloval Madonny podle modelu své Fornariny.

Vedle tohoto odvážného skoku, jímž Guinicelli v jedno spojil poësii s vědou, milostnost s filosofií, dodav tím „veselému umění" veršovacímu *vznešenosti*, a „vulgárnímu" národnímu jazyku právo k *prvenství* nad latinou — vedle toho je pak již nedůležito, že nevytvořil ani on, ani Cavalcanti, ani Cino da Pistoja žádnou novou odrůdu a formu básnictví, nýbrž že psali sonety, balaty (písně taneční), pastorely, kanzony celkem podle provensálských veršových i rýmových tradicí. Dante nicméně staví Guinicelliho jakožto protichůdce Fra Guittonovi, kterýž prý ještě „nápodoboval v slovních obratech sprostý lid." Primitivní tato „sprostota" byla nyní překonána, a Guinicellim a Dantem z dosavádního písničkářství vlastně teprv vznikla „poësie."

Na universitě v Bologni studovali pod profesorem Guinicellim Quido Cavalcanti, Cino da Pistoja a Dante Allighieri, všickni tři spojení stejností smýšlení a upřímným přátelstvím. *Cino da Pistoja* stal se napotom jedním z prvních své doby italských právníků, a co básník později i učitelem Petrarky. Filosofickými názory Guinicelliho byl tak prodchnut, že nazýval Jindřicha Lucemburského „formou, vtělením dobra."

Od *Cavalcantiho*, rozeného též Florentiňana, ale věkem značně staršího, přiučil se Dante zase neodvislosti politického smýšlení. Mysl mladých talentů brala záhy na se ráz opoziční, obracejíc se pořád určitěji proti moci, tehdáž vládnoucí jak ve Florencii, tak v Italii, proti papežství a Guelfismu. Cavalcanti musel jako Dante z rodného města svého do vyhnanství, a ač mu byl návrat povolen, nezdravý vzduch v Sarzaně byl podryl již jeho zdraví (r. 1300).

Klasicism, který v celém tom směru, od profesora Guinicelliho zavedeném, v zárodku již vězel, vedl ve svých následcích ještě k jinému rozstrku, filosofie v poësii nesnášela se totiž s *hudbou*. Ve svém theoretickém spisu o slohu a básnictví („de vulgari eloquentia"), kterýž je tak důležitým pro porozumění středověké poëtiky, klade Dante výslovně „baladu" za něco prý sprostšího a nižšího, *„poněvadž ona musí mít průvod nějakého hudebního nástroje."* Ejhle tedy, poësie postačovala v očích Danteho sobě sama, průvod hudby mohl jen snížit její cenu! Za to vynáší Dante z básnických forem provensálských „sonet", a zvláště „kanzonu", která prý všecek svůj dojem provede sama bez hudby, pročež prý „ve formě té může být zahrnuto vše, co je v umění nejvyššího." A skutečně jsou na dále „kanzona" a „sonett" nejhlavnější formy italské vznešené lyriky; „kanzona" má sice jméno a rýmování provensálské, ale sloh její, vzlet myšlenek a povýšenost mluvy jsou čím dále tím více půjčeny od klasické „ódy".

Giacopone da Todi (zemř. 1306), mnich, byl se svými nábožnými písněmi, v nichž zpěvnost a refrain, a sice opakování větším dílem na začátku, tak na konci sloky, patří ještě k podstatě poëtické formy, posledním jaksi „trovatorem" v Italii. Pozoruhodným je tento mnich pro zuřivou opozici, kterou v písních svých dělal papeži Bonifaciovi VIII. Dante Allighieri pak a Petrarka přivedli na to do provensálsko-romantických tradicí reformu v trojím smyslu, upomínky *staroklasické* vedle dosavádní převahy vlivu arabského; pomocenství *vědy*, zvláště filosofie, a důkladného studium mluvnického stilu, elokvence; a konečně osvobození poësie od

hudby. Mezi „zpěvákem“ a „básníkem“ byl odtud rozdíl pořád větší a větší; ne zpívat, *předčítat* básně stalo se panující modou, rozdíl to, který vynalezením kněhtiskařství se arci dovršil.

Dante Allighieri (nar. 1265, zemř. 1321), byl syn florentinského patricia, z rodu šlechtického. Co hoch devítiletý zamiloval si Beatrici Portenari, dívku stejného asi stáří, která však později v květu mladosti zemřela. Byv zúčastněn ve vládě florentinské republiky, padl Dante co oběť násilného převratu, události to dosti obyčejné v tehdejších italských městech, a byl od vůdců strany „Černých“, zmocnivší se vlády, z rodinného města vyhnán. Po celý ostatní život svůj živ byl v chudobě, jsa nucen jísti chléb vypovězence, a choditi, jak sám praví, „po cizích schodech“ rozličných Ghibelinských šlechticů. Zemřel v Ravenně, kdež leží pochován. Ani mrtvola jeho nesměla, dle poslední jeho vůle, přijíti do Florencie. Florentiňané žádali ji po smrti Dantově nazpět, avšak nadarmo. Rodiště Dantovo bylo nuceno, v chrámu „sancta Croce“, kde pochováni leží výtečníci Florencie, postavit na první místo pouhý parádní náhrobek, k němuž mrtvolu skutečnou hledati jest v Ravenně. Pomsta to zvláštního způsobu, kterouž veliký básník vzal na své otčině! Za to imposantní mramorový pomník před chrámem „della Croce“ oslavuje památku největšího muže, jejž Florencie zrodila. Toť ve vší stručnosti životopis velikého básníka. Vše ostatní doví se čtenář dílem z obsahu básní jeho, které u každého pravého básníka jsou nejvlastnější biografií, dávající nahlednouti až do nejhlubších hloubí srdce, dílem z pozdější úvahy naší o básnictví epickém.

Již v mládí svém psal Dante verše, jež nazval „Rime“, mezi nimiž nejvíce milostných znělek na Beatrici, tehdáž ještě nejmenovanou. Nejvíce nás z veršů těch zajímá kanzona „na vlast“, v níž skrývá se již budoucí celý Dante, horoucí vlastenec, a skrz naskrz naplněný starořímskými upomínkami. „O vlasti má!“ — tak opěvá básník svobodnou obec Florencii — „vlasti hodná slávy triumfu, jako velikodušná matka tvá (stará Roma), kterak lid, nepravosti plný, tak rád by usoužil

tě k smrti, ukazuje křivým, pokryteckým okem lidu tvému lež za pravdu. Povznes srdce svých utištěných! rozněť jim krev, a zrádce své zavolej před svůj soud... Šťastně jsi panovala za krásné doby své, když děti tvoje snažily se podepříti moc svou o sloupy ctnosti. Jako matka slávy a tvůrkyně občanského štěstí, vírou svou svorná a nezmítána různicí byla jsi blažena. Nyní tě vidím s rouchem strhaným, smutkem zahalenou a plnou neřestí. Daleko jsou od tebe spravedliví Fabriciové, ty nyní hrdopyško, bídnice, nepřítelko míru!“... V kanzoně této obrážejí se již počínající různě občanské, jimž Dante později v oběť padl. Sloh, pokud není starořímský, prozrazuje onu mocnou energickou mluvu proroků̊v, zvláště Jeremiáše, která zůstala oznakem nejen poësie Danteho, ale i četných jeho politických listů a oběžníků.

Roku 1290 Beatrice zemřela. Smrt tato byla prvním osudným obratem v životě básníkově. Hoře nad ztrátou tou zachvátilo srdce jeho tak, že se příbuzní báli o jeho život. Když krise konečně byla překonána, svěřoval Dante city své spisu, polo prosou polo veršemi naplněnému, jejž nazval významným jmenem „Vita nuova“ (nový život). Výňatky ze spisu toho, jež tuto podáváme veskrze ve výtečných překladech Jarosl. Vrchlického, seznámí se čtenář úplně s vniterním životem básníkovým. Suďme nejprve o mocnosti jeho citu lásky z následujících zlomků znělek:

... Vše vlídné myšlenky a sladkost many
těm v srdci zplanou, kdo řeč její slyší,
a blažen jest, kdo poprvé ji vidí;
a když se usměje, tu nikdo z lidí
to nezjeví, čím tahy její dýší,
tak skvostný je ten zázrak neslýchaný.
... Neb láska tak mne schvátí bez rozvahy,
že život takřka skon svůj očekává,
cit jeden pouze žije ve mně blahý,
to tím, že o Vás zní mi jeho zpráva.
I vzruším se a napnu všecky síly,
a zsinalý a jako bez žití
jdu, bych Vás uzřel, že se zhojím tuše.
Jak oči zvednu, by Vás pozdravily,
mé srdce také zachvění ucítí,
že z tepen mojich prchati chce duše.

Zvláště tklivým způsobem líčí Dante lásku svou k Beatrici v následujících dvou proslavených znělkách:

Jen tomu kyne svrchovaná spása,
kdo paní mou zří v kruhu jiných paní,
neb kdo s ní může dlít, ať v plesu jásá,
a bohu dík vzdá, že smí patřit na ni.

A plná ctnosti tak jest její krása,
že vzniknout závisti i druhým brání,
kdo chodí s ní, ten štěstím se opásá,
jež víra dá a ctnost a milování.

Tvář její všemu pokory lesk vlívá,
ne sama sebe krášlí ona pouze,
všech zdoba kráčí jejím ve zápětí;

z bytosti její taká něha splývá,
že nikdo nemůž o ní přemýšleti,
by nepovzdychal o ní v sladké touze.

A druhá:

Tak skromná jest má paní a tak milá,
když někomu dá cestou pozdravení,
že každý jazyk tichne v bázni, chvění,
a zřít ji očím sotva zbývá síla.

Tak dobrá pokorou se přiodila,
jde davem vlastní slyšíc chválopění,
by na ni svět moh patřit v udivení;
ty řek bys: Ona s nebe sestoupila!

Kdo vidí ji, jest okouzlen a tuší,
že s jejích očí něha se mu loudí
do srdce, již zná, kdo ji zkusil pouze;

a jejích po retech že v lásky touze
duch kouzelný a plný lásky bloudí,
jenž neustále: „vzdychej“ volá k duši.

Znělky Petrarkovy jsou plny skvělých myšlenek a nevyrovnané lahody jazyka, avšak nad vroucnost a hloubku citu převládá v nich *umění*, forma. Co tvoří věčný půvab veršů Dantových, je, že z každého řádku vane čtenáři přesvědčení: Toť cit skutečný, toť *pravda!* Tentýž mocný dojem

nelíčené pravdy vzbuzují verše z „Vita nuova“, jimiž básník oplakává smrt Beatrice. Vyjímáme tu místa karakteristická z velezdařilých překladů Vrchlického, jehož peru vůbec náležejí *všecky* naše citáty z Danteho. V duchu známých slov Jeremiáše dle překladu Vulgaty: „O vos omnes qui transitis per viam attendite et videte, si est dolor, qualis dolor meus“ — praví básník:

O Vy, jichž krok po cestách lásky pílí,
zde zastavte se chvíli,
zda větší bolest než mou viděl svět?
o slyšte, prosím, kterak pláč můj kvílí,
spíš byste pochopili,
jak klíčem jsem i hospodou všech běd!

Ne zásluhou mou Amor ušlechtilý,
leč vlastní pouze pílí
můj život sladkostí i něhou ved,
že lidé často hovořili,
čí zásluhy v tom byly,
že jeho srdce samý ples a květ.

Teď oklamán jsem ve svých nadějích,
jež s lásky mojí tekly bez ustání,
jsem chud, ač mluvit brání
mi o mé bídě strach, který mne stih;
jsem jako lidé, kteří v studu plání
svou bídu halí, žiju podle nich,
na tváři nesu smích,
leč srdce moje tráví pláč a lkání.

V jiné básni klne Dante smrti:

Ty smrti zlá, soucitu nepříznivá
všech bolů od jakživa
ty matko! soude přísný bez vyhnutí,
jež bolné srdce na bol myslit nutí,
ve každém nohy hnutí
tě proklínati jazyk neumdlívá . . .

Zvláště živě je líčena bolest básníkova v kanzoně: „Gli occhi dolenti“:

. . . Smutek a bol dravý,
vzdech bez konce, pláč bez mezí se vznítí,
ba každé útěchy se duše zbaví,

jež v myšlenkách by jednou uvážila,
čím byla nám, a jak nám vzata byla.
Mnou vzdychání a divá úzkost chvěje,
když myšlenku tu pojmu v duši trudnou
a bol, jímž rozdvojeno srdce moje;
o smrti potom často přemýšleje
tak po ní jat jsem velkou touhou svůdnou,
že zblednu v tváři, a když snů mých roje
mne zmocní se, tu teprv bez pokoje
jsem zmítán bázní ze všech stran a trudem;
a taký bol mne schvátí neslýchaný,
že prchám polekaný,
a před lidmi se musím skrývat studem.
Sám potom volám v smutku na vše strany:
„Jsi mrtva již!“ svou volám Beatrici,
a voláním tím útěcha má klíčí.

Hluboce dojemná je znělka: „Deh peregrini,“ v níž básník líčí, jak Florencie vyhlíží po smrti Beatrici:

O poutníci, jenž zamyšlení jdete
o věcech, kterých ani není, sníte,
zda v skutku z cizích zemí přicházíte,
jak svědčí kroj Váš, jim podobný, rcete?

Vy neplačete, jen když naleznete
dál cestu městem, které v tísni lité
ztratilo ples svůj, jdete, aniž víte
cos o bolesti těžké, jež nás hněte.

O bych Vám řek, by počkali jste chvíli,
tož vězte, slzami to bol můj líčí,
jen v slzách byste město opustili;

neb ono ztratilo svou Beatrici! — —
a vše, co o ní mohou říci slova,
má sílu starý nářek zbudit znova.

K myšlence na smrt Beatrici pojí se však ihned druhá, že ona jest nyní v nebi, a již tu zaznívá ona glorifikace, ono tklivé zbožňování, kteréž vrcholu záchvatného dostupuje později v „Ráji“ Dantovy „komedie“: ku př.:

Mně přišla v mysl zas ta paní svatá,
jež velkou hodnotou svou všady známá,
v ráj pokory, kde Marie dlí sama,
od nejvyššího Pána byla vzata.

Šíře jest tatáž myšlenka rozvedena v jedné sloce kanzony: „Gli occhi dolenti“:

V ráj vysoko se Beatrice vznesla,
tam anjelé kde stálým žijí klidem,
tam s nimi jest, nás paní opustila.
Pod tíží zimy ona nepoklesla,
ni vedra, jak se často stává lidem;
jen velká dobrota ji usmrtila,
jen zář, jež s její pokory se lila.
V ráj vnikla, tak jej naplnila ctností,
že podivil se věčný bůh a svatý,
ba sladkou touhou jatý
vzplál, povolal ji k sobě, z hlubokosti
ji zved, a na trůn přivolal svůj zlatý,
řka: žití naše nudné tak a pracné,
že není hodno bytosti tak vzácné.

Nejživěji pak vyličuje básník tutéž myšlenku, a bol, jímž srdce jeho bylo rozerváno, v kanzoně: „Donna pietosa.“ Klademe sem její konec:

. . . tak prudkým schvácen citem
jsem byl, že zrak mi zapad v bolu hrůzném,
a hned se daly různem
mé smysly všecky každý ve blouděni.
Tu divném u vidění
a ve střídání zjevů rozmanitém
jsem paní zřel, ty vlhké pláčem zraky
mi děly: Rovněž brzy umřeš taky.

Pak věci zřel jsem, plnily mne žasem,
jak octnul jsem se v bludné říši snění,
kde dlím jsem více nemoh rozeznati.
Po cestách ženy s rozpoutaným vlasem
jsem viděl běhat v nářku, ve úpění,
jich smutek nemoh větší se již zdáti,
pak zvolna zřel jsem, kterak tratí
své světlo slunce, a jak hvězdy vzplály,
a všecky spolu lkaly,
zřel padat ptáky větru ve zápětí,
zem viděl jsem se chvěti,
stín bledý před sebou jsem viděl státi,
ten řek: „Co děláš? neznáš nové zvěsti,
tvá paní, krásná tak, již mrtva jesti.“

Mé oči v hojných slzách se tu vznesly,
a viděl jsem, jak pršela by mana,
dav anjelů, jak vraceli se k ráji,
a bílý mráček ti před sebou nesli
a jásali kol všichni: Hosiana!
(byť jinak pěli, řek bych Vám jich báji).
Tu Láska pravila: Nač tichnout v taji,
co pravda? pojď, a viz, tvé paní není!...
tu klamné moje snění
mi paní moji mrtvou ukázalo!...
to když se bylo stalo,
zřel paní jsem, jak v šlář ji zakrývají,
a měla v tváři taký klid a víru,
jak pravila by: odpočívám v míru.

Tak pokorným jsem stal se ve svém bolu,
ji vida pokornou tak v umírání,
že děl jsem: Smrti! dost ti nyní přeji,
teď milá jsi, teď dobří buďme spolu,
vždyť tys to k mojí zavítala paní,
mám soucit s tebou ve své beznaději.
Hle! viz, jak touhyplný k tobě spěji,
být jedním z tvých, mít podíl ve tvém míru,
ždám tebe v tužeb víru!
Pak odešel jsem, bol mne schvátil vřelý,
a pak již osamělý
děl jsem zrak zvedna k nebes obličeji:
Jak blah, kdo hledí na tu krásnou duši!
Já vzbuzen Vámi! dík Vám paní sluší!

Obraz mrtvé Beatrici časem, tím nejbezpečnějším hojitelem strastí, vybledl v duši básníkově, a splynul za pomoci živé fantasie a mystické filosofie středověku s ideálem „absolutní krásy“ v onu spanilou alegorii milosti božské, kterou pode jmenem Beatrice shledáváme na prahu „Ráje“ v božské „Komedii.“ Básník sám nás ujišťuje ve svém spisu „Convito“, že tato druhá Beatrice je vtělená filosofie, mající jen tahy a ten nezapomenutedlný „úsměv“ Beatrice první. Psychologický tento proces, duší Danteho prošlý, připomíná závažná slova německého básníka Schillera:

„Co nesmrtedlně má žíti v písni,
musí v životě zahynouti.“

„Was im lied unsterblich soll leben,
muss im leben untergehn.“

Ješto budeme o Dantem ještě zevrubněji mluvit, kromě pak *Cino da Pistoja*, Dantova přítele — o jehož znělkách na Selvaggii netřeba psáti šíř eji, poněvadž v nich obvyklá mluva milostné poësie — jiného čelnějšího básníka není v středu 14ho století, přistupujem k druhému zakladateli italské básnické literatury.

Francesco Petrarka je nar. r. 1304 v Arezzu, a zemř. 1374 ve vsi Arqua u prostřed kněh své knihovny. Patříť Petrarka mezi slovutnými básníky světa k těm několika málo šťastným, kteří již za života požívali slávy měrou nejplnější, tak že smrt, neubrala-li sem tam něco snad z vavřínu jeho, neměla alespoň již také, v čem by stupňovala. Pravý to opak Danteho v tomto vzhledě! Štěstí života, aneb alespoň zevní zdání štěstí tohoto, celebrïta a sláva světová usmívaly se na Petrarku stále beze změny, jako na Lope de Vegu, Voltaira nebo Goetheho. I nevšední mužné krásy dopřála příroda Petrarkovi, podobně jako Goethemu a na rozdíl od Danteho, do jehož tváře vrylo neštěstí tahy drsné a nevlídné. I Laura Petrarkova sice ve věku mladém umřela, avšak smrt manželky markýza de Sade, které verše Petrarkovy platily, byla pro Petrarku předce jen smutnou událostí zcela jiného dosahu, než smrt Beatrice pro Danteho. První pak dvě mocnosti tehdejšího světa, papež a císař, chovaly se k Petrarkovi s okázalou úctou, ne-li přátelstvím. V paláci Klimenta VI. v Avignoně, an mimochodem řečeno byl co kancléř university pařížské dříve učitelem našeho Karla IV., byl Petrarka rád vídán, a odesílán od papeže s čestnými posilkami (ku př. do Prahy); s císařem Karlem IV. byl Petrarka v korespondencí, a vysoce važené dvě korporace tehdejšího západního světa, senát římský a universita pařížská, nabídly mu vavřínovou korunu básnickou. Přijal ji od senátu římského, a když byl r. 1341 na Kapitolu s největší slávou co básník korunován, dal mu král Robert neapolský k slavnosti své na památku své vlastní královské roucho. A předce nestranná historie literární nemůže v Petrarkovi konstatovat pokrok rozhodný oproti Dantemu, a píše se, že byl Pe-

trarka na Danteho žárliv, korunovanec kapitolský na nuzného vyhnance, přítel Klimenta VI. na chudého spisovatele, jehož spisy dal již prohlížeti řád františkánský, nelze-li je obvinit z kacířství, a odsouditi k ohni! Skutečně děkuje Petrarka svou slávu vlastně *latinskému* svému básnění. On klasicism v Evropě přivedl první k platnosti, avšak bez náležité rozvahy, nápodobuje nejen ducha, alebrž i *jazyk* starořímských básníkův, pokládaje latinu za *staronárodní* jaksi jazyk Italie a skládaje úplně v souhlase s tímto názorem latinskou epickou báseň o Scipionovi pode jmenem „Afrika", kterouž mínil dovršit svou slávu básnickou. A za tento latinizující směr, kterýž vedl literaturu italskou oklikem, a ne ku předu, za ten obdržel na Kapitolu věnec. Petrarkism a znělkářství dobylo arci stejně jako jeho latinism všecky čelné literatury Evropy až do 16ho století jednu za druhou, avšak století naše, století stálého vítězení národních jazykův, dalo především dvěma, od věků jejich málo pochopeným básníkům skvělé zadostučinění, a staví Danteho na nejvyšší vrchol vedle Shakespeara.

Z básní Petrarkových jsou světoznámy a do všech snad evropských jazyků přeloženy především milostné znělky, kteréž básník co jinoch 24letý začal psáti na 20letou manželku Avignonského patricia de Sade, paní stejně krásnou, jako ctnostnou. Lahoda jazyka nevyrovnaná; něžnost a jemnost citů; umělecká, opravdu starořímská vyleštěnost slohu; rozsáhlost vědění starožitnického, jímž znělky ty jsou ošperkovány; poměrná novost a trefnost myšlenek při motivech, tolikrát předce již během předcházejících dvou století jak v Provensi, tak v Italii opakovaných — všecky tyto přednosti zůstanou trvale majetkem znělek Petrarkových. Bohužel nelze všech těchto kras dostihnouti překladem. Jeť sonetista Petrarka jedním z těch básníkův, kteří, poněvadž valná část jich výtečnosti na formální, jazykové stránce se zakládá, ztrácejí překladem. Naši starší básníci Vacek Kamenický a Čelakovský překládali tyto znělky, avšak jakkoli Čelakovský byl mistr jazyka a verše, a vzor ne často dostižený pozdějšími

českými překladateli, s Petrarkou nebyl zrovna příliš šťasten. Ještě níže co do lahody a lehkosti stojí znělky, přeložené Kamenickým. Z piety k oběma těmto ctihodným veteránům českého básnictví klademe sem dvě jimi přeložené znělky:

Ten, jenž prozřetedlnost zjevil svrchovanou
a umělost předivném ve svém arcidíle,
jenž utvořil zem pevnou, moře vlnobílé,
a ty pochodně jasné, co nad námi planou,

přišed na svět vysvětlit knihu nebem psanou,
v níž skrývala se pravda ode dávné chvíle,
pojal Jana a Petra od sítě jim milé,
by do říše nadhvězdné úzkou vešli branou.

Narozením svým poctil skrovnou judskou zemi,
nikoli však hrdý Řím: takť vždy tím se baví,
povýšiti pokorných mezi všemi.

Z malého nyní místa vyšla Hvězda jasná,
že se sama příroda s místem blahoslaví,
kde zrodila se světa Paní čarokrásná.

*Vacek Kamenický.**)

Kdy ptáčků dumy slýchám, nebo tmavé
jak větve zefír šustivý provívá,
aneb jak svěžím bublem se ozývá
potůček vlaže kvítky modrohlavé,

tu ještě sedě v lásce rozjímavé
ten nebe div, jejž nyní země skrývá,
ji samu vidím, slyším; mé vinívá
útrpně jakby živa, vzdechy lkavé.

O proč tvá krásná darmo léta hynou?
dí ona, čemu slzí potokové
z unylých očí neustále plynou?

Pro mne ty neplač, nebo moji dnové
jsou věční, a mé oči zbyvše lesku
tam věčnému se odemknuly lesku.

Fr. L. Čelakovský.

---

*) Ostatní překlady Petrarkových znělek od Kamenického v Musejníku ročník 1838.

Z četných znělek Petrarkových má se zřetele českého jistou zajímavost znělka, obyčejně uváděná pod číslem 201: „Real natura“ atd. Náš Karel IV. chtěje básníka Petrarku poctíti v osobě dámy, od něho opěvané, dal si na plesu slavném v Avignoně představiti markrabinu de Sade, Petrarkovu „Lauru“. Na to prý ustoupiti kázal paním, i starším co do věku i vyšším dle společenského postavení, a „přívětivě se zastavil u této jediné“ (caramente accolse à se quell' una). Pak dvorně políbil milenku prvního básníka doby své „na čelo a v oči“ (gli occhi e la fronte con sembiante umano bacciò le). Petrarka, jak sám praví, byl tím arci potěšen, avšak nezůstal předce „něžný a zvláštní ten čin“ císařův bez jistého dojmu žárlivosti (me empiè d'invidia l'atto dolce e strano).

Méně známy, ale za to ovšem karakterističtější než milostné sonety a kanzony, jsou ty dosti četné básně obsahu filosofického, historického, politického a vlasteneckého, kteréž Petrarka po sobě zůstavil. Jako Danteho co stilistu je vidět v jeho spise „o vulgarním slohu“, co politika v jeho spise o „monarchii“, všecky jeho pak vědecké i politické názory se soustřeďují v „Komedii“: tak pohnutý věk, v němž Petrarka žil, obráží se nejjasněji v jeho četných „listech“, zvláště v jeho „listu bez nápisu“ (epistola sine titulo), namířeném proti Avignonskému papežství, v jeho básních nazvaných „trionfi“ a v některých politických „kanzonách.“ Takž na př. vyzývá v jedné kanzoně císaře Karla IV., jejž jmenuje „novým Karlem Velikým,“ ku křižácké válce proti Turkům, neboť „pomsta příliš dlouho odkládaná nám škodí, a Evropa od toho strádá.“ V jeho „triumfech,“ básních historicko-filosofických, tercinami psaných, je množství názorův básníkových o božství, o nemravnosti doby, proti níž idealizuje římský starověk. V „trionfo della fama“ naříká na nesvornost v tehdejším křesťanstvu, „které prý samo sebe požírá, místo co by mělo osvobodit hrob Kristův z rukou nevěřících.“ Stejně horlivě zasazoval se Petrarka, upřímný italský vlastenec, o to, aby papež Urban V. přeložil residenci

papežství z půdy francouzské zase do Říma. Naplněn skrz naskrz ideály starořímské republiky byl Petrarka příznivě hnut pokusem Coly di Rienzi, zřídit opět „tribunat" římského lidu, a byl také mluvčím věci Rienzovy jak u papeže tak u císaře. Vysvítá to z jeho „kanzony" na Colu di Rienzi s „prosbou, aby obnovil starou římskou svobodu." Podávámeť v překladu Vrchlického nejhlavnější její sloky:

O velký duchu, jenž ty řídíš údy,
v nichž prodlévá ve žití svého době
pán statný, moudrý, plný zkušenosti;
když čestné žezlo svěřeno je tobě,
bys vedl Řím, i všecky jeho bludy,
a zavedl je v dráhu staré ctnosti:
teď mluvím k tobě, neb svit statečnosti
zhas světu, marně na vše hledím strany,
ni jednoho nezřím, jejž zlý čin zleká,
a nevím, co jen chce, a nač jen čeká
Italie, jež nezná svoje rány,
mdlá, líná, bez obrany
spí. Což ji nikdo neprobudí více?
o bych moh rukou sáhnout v její kštice!

Já nedoufám, že může ještě vstáti
a zvednout skráň a volat ku pomoci,
neb tak je stižená, tak tvrdě dřímá!
však ne nadarmo v ruku tvou, tvé moci,
jež zvednout může ji a zburcovati,
teď svěřena je vrchní správa Říma.
Nuž ctihodný ten vlas ať mužně třímá
tvá dlaň, hleď rozptýlen jej udržeti,
by zanedbaná pozvedla se z kalu.
Já dny i noci pláču u ní v žalu,
díl největší mých tužeb k tobě letí,
neb jestli Marsa děti
ku vlastní slávě mohou zraky vznésti,
jen v době tvé jest možno staré štěstí.

Ty staré zdi, jež svět ctí, jichž se bojí,
a před nimiž se hrůzou musí třásti,
při zpomínce na dávné doby jiné;
ty balvany, jenž domovem a vlastí
těch byly, kteří žijí slávou svojí,
že vesmír celý dřív se v chaos svine:
to vše co jedna ruina zde kyne,

od tebe touží raň svých zahojení!
O velcí Scipioni! věrný Brute!
jak srdce Vaše blahem bude hnuté,
zvěst dojde-li Vás toho nastolení!
jak v blaha opojení
svou tvář vyjasní Fabricius žasna,
řka: Moje Roma bude ještě krásná...

Lkající ženy, a pak bez obrany
dav dětí, starci, jenž se mdlobou chýlí,
jenž nudu žití, sebe nenávidí,
a černí fratři, šedí též a bílí,
a všecken dav ten slabý, utrýraný
lká: Pomoz, pane, pomoz! cestu vidí
tvé oko bídných, k smrti štvaných lidí,
vše odkrývá ti rány nesčítané,
že Hanibal sám byl by hnut v své zlobě;
dům boha jestli trochu milý tobě,
jenž celý hoří, málo jisker, pane!
jen zhasiž, rozpoutané
hned vůle utiší se, které vzplály,
a nebem zavzní činů tvojich chvály...

To zřídka jest, že velké vůli kyne
a v boj s ní vejde vratké lidské štěstí,
jež nerado se k činům smělým pojí.
Nuž samo když ti nyní cestu klestí,
ať jsou mu odpuštěny viny jiné,
když v tom nevěrno povaze jest svojí.
Kam sahá lidstva paměť, teď jak stojí
ti k slávě cesta přímo otevřena,
tak nestála žádnému smrtelníku!...
a tebou, dobře věstím-li, v tom mžiku
můž velká říše býti utvořena.
O slávo netušená!
ti jiní vedli vlasť, když byla jará,
ty smrti vyrval's ji, když byla stará!

Na skále Tarpejské, kanzono! hledej
si reka, jehož Italie slaví,
jenž cizí víc, než svůj má v mysli osud.
Rci: Kdosi, jenž tě z blízka nezná posud,
a z pověsti jen ctitel tvůj jest pravý,
dí: Řím se neunaví,
a s uslzeným zrakem každou chvíli
všech sedm vršků o tvou milost kvílí.

Jako Petrarka byl z dáli ctitelem nadšeného římského notáře, jehož „z blízka neznal posud“, jen proto, že se postavil v čelo pracovné a řemeslnické římské demokracii oproti patricijské šlechtě Colonnův a Orsinův, tak zas ráznější ještě kanzonou napomíná šlechtu italskou, aby zanechajíc stálých mezi sebou půtek pomocí cizího žoldnéřstva vedených, raději osvobodila vlast z německé poroby Ludvíka Bavorského. Následuje zde tato kanzona na šlechtu Italie v překladu Vrchlického:

Ač Italie! mluviti jest marno
o smrtelných tvých ranách,
jež nepočetné vidím na tvém těle;
předc vzdychat chci a po všech vlasti stranách,
jak doufá Tiber, Arno
i Pád, kde žiju v smutku osaměle.
O kníže nebes! vřele
lkám, jak tě soucit druhdy na svět vedl,
tak obrať se k své zemi milované!
viz milostivý Pane!
jak z malých příčin velký boj se zvedl,
na srdce lidí sedl
Mars, divoký je svázal.
Ty otče! rozpoutej, ztiš mysli vzňaté,
dej, by můj jazyk kázal,
ač nehodný jsem, tvoje pravdy svaté.

Vy, kterým osud svěřil uzdu v dlaně
těch zemí plných vnady,
pro které soucitu sic u vás není,
proč rcete tolik cizích mečů tady?
přes zelené ty pláně
krev barbarská proč kouří se a pění?
Vy bludem zaslepení
tak málo jen, ač mnoho vidět chcete,
čest s láskou od cizáků kupujíce,
čím vojska máte více,
tím snadněj vrahům v ruce upadnete.
Vojsk proudy, ježto jdete
jak potopa tak prudce
ve sladké naše nivy, vás když vodí
sem vlastní naše ruce,
kdo, vlasti má! tě potom osvobodí?

Dost příroda se o nás postarala,
když Alp strmými srázy
nás uchránila před Německem dravým.
Leč slepá vaše zášť nám blaho kazí,
neb tak se rozhárala,
že hemží se hnis tělem vlasti zdravým,
ba v jedné kleci pravím,
zvěř krotká s šelmou žije, tak že v stonu
vždy lepší lká, a větší nese břímě.
A tím jest vinno símě
těch krvolačných Němcův, bez zákonů,
jež druhdy v boje shonu
tak Marius zbil, jak zvěstují děje,
že vůdce píti chtěje
ne více vodu, ale krev pil z řeky.

A mlčím o Caesaru, v každém kraji
jenž potřísnil vše nivy,
žil jejich krví, kam jen hnul se v půtku.
Ký osud hvězd zlých jest nám nepříznivý,
a nebesa proč tají
hněv proti nám? to mzda jest vašich skutků,
že spustošenou, v smutku
část nejkrásnější světa slyším lkáti.
O jaký hřích, ký soud a jaká běda
se vrhnout na souseda
a bídné kusy jeho statků rváti,
a potom v nájem bráti
lid cizích pokolení,
jenž roní krev, a s duší kupčí cenou!
Já mluvím z přesvědčení,
ne že mne hněv anebo záští ženou.

Což nezkusili jste dost sami ještě
lsti Bavorské a zrády,
jež prst, když k nebi zvedá, s smrtí hraje?
Jeť hanba horší škody dle mé rady.
O větší krve deště
pak potekou při hněvu cizí láje,
znej každý přemítaje
od rána ku poledni naše věno;
jak cení nás, kdo se tak nízko cení,
to k tvému pohanění
dél, krvi vlašská, nebuď připočteno!
Tvůj idol nebuď jméno,

jež prázdným zní jen ruchem!
že bez domova horda rozkacená
svým přemohla nás duchem,
to hřích jest náš, a ne věc přirozená.

Což není zem ta kolébka má sladká
a hnízdo moje milé,
kde něžně plynula mi dětství doba?
ne moje vlast mi věrná každé chvíle,
má zbožná, dobrá matka,
jež skrývá věrně rodiče mé oba?
Kéž pro bůh Vaše zloba se obměkčí,
se obměkčí, když se soucitem zříte
na lidu slzy, jeho stesk a bídu,
jenž úlevy a klidu
po bohu od Vás čeká v tísni lité.
O kéž se obměkčíte!
Pak ctnost hned proti vzteku
zbraň uchytí, boj krátký vzplane směle,
neb ještě mužnost reků
v italských srdcích neuhasla cele.

O páni! čas a život pádí plaše
a prchá; pozor dejte,
a smrt jak v patách stihá naši dráhu.
Dnes zde, svůj odchod zejtra v srdci mějte,
neb nahá duše naše
a sama musí dojít k tomu prahu;
tam na věčnosti svahu
jest nutno odložiti staré sváry,
vy sporné větry ve veselém žití!
hleď každý živu býti
ku větším skutkům, než jsou cizí zmary!
o! rukou, ducha dary,
vším hleďte nyní trochu prospět vlasti,
a věnujte se velké snaze svaté!
tak svět Vám bude slastí,
tak cestu k nebi otevřenou máte.

Kanzono! já ti radím,
bys vyřídila zdvořile svou zprávu,
neb k hrdým lidem nastoupíš pouť svoji,
k těm, jenž se pravdy bojí,
a starým zvykem postaví si hlavu,
a protiví se právu.

Své štěstí zkusiž směle,
u mála šlechetných, jimž dobro k chvále,
rci: Kdo mne chránit bude,
jdu křičíc: „Pokoj, pokoj, pokoj!“ stále!

Obě tyto kanzony ukazují jasně, kterak nejslavénější spisovatel svého věku smýšlel o šlechtě italské a o císařství. Petrarka byl již mnohem méně Ghibelin než Dante. On sice doufal v Karla IV. Luxemburka, jazykem a vychováním více Francouze, že oslaví císařství svatou válkou proti Turkům, avšak jinak mu v listech svých předce zas vytýká, že „k vůli svým Čechám“ zanedbává Italii. *Německé* však císařství Ludvíka Bavorského nazývá krátce „cizáctvím“, „idol jmena císařského mu prázdným jen zní zvukem,“ on brousí naň meč Mariův! Také šlechtu italskou, přirozenou to podporu Ghibelinismu, pro „hrdost“ její patrně nemiluje, a jen „málo v ní vidí šlechetných.“ Jeho pravý muž je Cola di Rienzi, muž lidu, demokrat, republikán. Již podle toho lze změřit pokrok, jaký učinil v století 14tém „stav třetí“, živel měšťanský, na nějž Dante hleděl ještě s plnou zlobou uraženého vyhnance. Avšak ještě nepoměrně příkřeji soudil Petrarka o Avignonském papežství, kteréž arci představuje dle úsudku i všech rozhodných církevníků nejspustlejší dobu středověké světské církevlády. Petrarka zevně a co diplomat byl sice častým hostem v Avignonském papežském paláci, ale v úkrytu knihovny své zaklel Avignonský Babylon následujícími znělkami, jež podáváme v překladu Vrchlického:

Nechť oheň nebes na tvé vlasy padá,
ty zlá, dřív žaludy a vodou živa,
co jiní chudnou, bohatneš teď lstivá,
neb hromadit zlo jen tvá vůle žádá.

Ty bídné hnízdo, v němž se líhne zráda
a všecko zlo, jež celý svět v stín skrývá,
ty vína služko, loží, jídel chtivá,
v níž vilnost poslední svůj triumf spřádá.

V tvých jizbách dívky, kmeti uvadlí
se chlípně točí, Belzebub v jich kruh
se mísí s měchem, ohněm, zrcadly.

Prach peřin, stín tě druhdy nevítal,
šlas nahá větrem, bosa hložím skal,
teď žiješ tak, že k bohu čpí tvůj puch.

Tyto neřesti dvora Avignonského od nevěstkářství až do „měchů a zrcadel“ alchymie připisuje Petrarka darování Konstantina v těchto verších:

Ty dome hněvu, ty bolesti zdroji,
ty školo bludu, ty kacířstva chráme,
dřív Řím, teď Babel plný falše máme,
co vzdechů pro tebe, co slz se rojí!

Zlý žaláři, kde dobru smrt se strojí,
kde bují hřích, ty dílno, kde se klame,
ty peklo živých! zázrak uhlídáme,
když Kristus obměkčí se v zlobě svojí.

V ctné chudobě tak skromně založena,
teď proti tvůrcům vlastním zvedáš rohy,
nestoudná děvko! rci več doufat smíš?

snad v bohatství, jež hříchem nakupena,
či v milence? Konstantin mrtev již,
ať pyká to, když chce, svět přeubohý!

Něco z tohoto hněvu básníkova na Avignon dlužno připsat na účet *vlastenectví* Petrarkova, jemuž papež *Francouz* s francouzskou většinou kardinálův nemohl být arci po chuti, pročež se stále zasazoval za opětné přeložení papežské stolice do Říma. Jinak jest 70letá doba sídlení papežů v Avignonu i od spisovatelův církevních nazývána „dobou zajetí Babylonského“.

Navzdor tomuto znaku hanby, jejž vyryl Petrarka v čelo vlády Avignonské, nesmí se pochybovat ani v nejmenším o jeho pravověrnosti a zbožnosti. Vedle kletby na *osoby* hierarchie církevní vyzírá, jako u Danteho, hluboká zbožnost na př. z kanzony Petrarkovy „na pannu Marii“, z níž podáváme tuto v překladu Vrchlického některé sloky:

O panno krásná, věnčená v hvězd roji
paprsky slunce, hodná tak, že skrýval
bůh slunce nejvyšší své světlo v tobě,

mne láska nutí, bych o tobě zpíval;
však začít nelze bez pomoci tvojí
a toho, jenž tvé lůno zvolil sobě.
Ty, jenž jsi v každé vyplnila době,
oč s vírou tě kdo žádal!
o panno! jestli padal
kdy soucitu svit ve tvář naší mdlobě,
kéž k modlitbě mé tvá se milost sklání.
V mé tísni shledni ke mně,
neb já jsem země a ty nebes paní.

O panno moudrá, moudrým oněm pannám
se podobáš, ba ty jsi z jejich řady
ta nejprvší a s lampou nejjasnější.
O pevný štíte všech, jenž hynou tady,
i proti Štěstěny i smrti ranám,
s nímž spása je i triumf nejjistější.
O vláho, kterou žár se ukonejší,
jenž slepě lidi schvátí!
Kéž, panno, neodvrátí
se oči tvé, jež rány nejhroznější
na sladkých ústech zřely tvého syna,
od bídy mé a pádu!
O dej mi radu, bez které lkám hyna.

O panno čistá na duši i těle,
ty svého plodu dcerou jsi i matkou
a nebe okrasou a světlem žití.
Syn tvůj i boha tvojí láskou sladkou —
ó nebes okno zářící a skvělé! —
v dnech posledních nás přišel vykoupiti.
Jen tebe on si zlíbil vyvoliti,
bys jeho byla schrána.
O Panno požehnaná,
rač ke mně milost jeho obrátiti,
v ples tebou bolest Evy proměněna
a bůh sám v říši nebe
již věnčil tebe, panno přeblažená! atd.

Rýmování kanzony té jest ještě umělejší nad ostatní Petrarkovy, neboť v řádce poslední každé sloky klade rým i v středu verše. Vroucí pak tuto modlitbu posýlá básník k té nejvlastnější světici středověku, k Marii panně a paní, v tom úmyslu, aby ho sprostila lásky k Lauře, „jíž trpěl a trpí nesčíslné bědy.“

Karakterizovali jsme zevrubněji největší dva básníky Italie a středověku vůbec, a úzký rámec knihy naší nutí nás tudíž k stručnosti vzhledem k ostatní lyrice italské, jakkoli Vrchlický, znalec výborný této literatury a pracovník v ní neunavený, připravil v překladech veršových bohatý již materiál. Kromě toho jest další lyrika italská stálým, snad až příliš jednotvárným pokračováním směru od obou koryfeů, Danteho a Petrarky, založeného. Sonet a kanzona jsou výhradné téměř formy italské lyriky, jak to Dante ve své knize „de vulgari eloquentia" míti žádal. Sonettistů a kanzonistů italských pak je zvláště v slavné době „cinquecento" na rozhraní 15ho a 16ho věku množství takové, že každý z četných princův, každý z četných učencův, a snad každý z četnějších ještě malířův a sochařův Italie byl také básníkem znělek. Znělky, a sice ku podivu též „na pannu Marii" psal zakladatel lehkokrevné italské prosy, původce moderní novely *Bocaccio*, jako hlavní jeho následovník *Sacchetti*; znělky psal slavný Maecenáš florentinský *Lorenzo Medici*, nazván Magnifico, jakož rovněž zakladatel jeho akademie, učený *Angelo Poliziano*, jakož znamenitý historik a humanista kardinal *Pietro Bembo* a světoznámý písař florentinský *Nicolo Machiavelli;* znělky psali slavní epikové *Bojardo*, *Ariosto*, *Torquato Tasso;* znělky psali konečně proslavení zakladatelé italského výtvarného umění *Ondřej Orcagna*, stavitel florentinské logie, *Filipo Bruneleschi*, původce renesančního slohu a stavitel velikolepé kupole florentinského dómu, *Leon Baptista Alberti*, stavitel nejznamenitějších florentinských chrámů, *Leonardo da Vinci*, tvůrce „večeře Páně", arcivzoru to malířské kompozice, a *Michelangelo Buonarotti*, stavitel kupole sv. Petra, největší sochař moderní a malíř stropu Sixtinské kaple. I dámy pěstovaly sonetism a klasicism, jako *Laurenzia Tornabuoni*, matka Lorenza Magnifika, *Hypolita Sforza*, *Serafina*, *Scala*, *Vittoria Colonna* atd. Z toho ohromného davu sonettistů a kanzonérů 16ho věku vybeřeme jen něco málo karakterističtějších kusův. Nelze se především nezastaviti při *Michelangelovi* (nar. 1474, zemř. 1564), jemuž

velikolepé a krásné jeho stavby (na př. Certosa v Římě), nebo geniální díla jeho v sochařství a malířství neujímaly tolik času, aby mu bránily být též zajímavým básníkem. Verše jeho platily *Vittorii Colonně*, manželce markýza de Pescara, dámě to učené a ušlechtilé, rovněž slavné básnířce, jíž Michelangelo v ideální lásce se kořil. Nebylo by od místa ukázati, kterak podle příkladu Danteho Michelangelo i Vittoria Colonna stotožňovaly lásku s filosofií, s kultem krásy absolutní, avšak rozměry knihy naší nedovolují nám, abychom zabrali se šíře do modního tehdy platonismu „lásky", kontrastujícího divně s nemravností, jinak ve věku 16tém bující. Ku karakterizování však umělce světoznámého jako Michelangelo podáme zde znělku na Danteho a jinou, zaslanou z Turecka Michelangelem mocnému protektoru svému, papeži Juliovi II. Všecky překlady Michelangela náležejí rovněž Vrchlickému. Slyšme jednu ze znělek na Danteho:

On s nebe stoupil v slepý jícen tmavý,
živ dvojí peklo viděl a pak hned
jej k bohu nes myšlenek jeho vzlet,
o čemž na zemi pojem dal nám pravý.

Sám hvězda, oblil paprsky své slávy
to bídné hnízdo, kde jsem spatřil svět,
a v odměnu vzal lhostejnost a led,
jimiž své největší svět syny tráví.

Dante-a myslím. Jeho velká snaha
bez ceny byla pro nevděčný lid,
jenž spravedlivým přízeň vzdát se zdráhá.

Bych já byl on! k stejnému zrozen žití
na místo všeho štěstí chtěl bych vzít
ctnost jeho, a s ní u vyhnanství jíti.

Jiná znělka Michelangelova platí bojovníku a velikému vojáku papeži Juliovi II.:

Zde z kalichu se meč a přilba dělá,
na tržištích se prodává krev Krista,
kříž s trnem se na kříž a kopí chystá,
že trpělivost přešla jemu zcela.

Ba zdražila by tato luza smělá
krev jeho ještě, byť v ta přišel místa,
ctnost ve psí jest, ba tvrdím dozajista,
že Kristu by i kůži stáhli s těla.

Chuť kdybych snad měl hromaditi jmění,
ten v plášti vinen jest, že tak jsem líný,
jím jak Medusou ztuhnul jsem v své práci.

Prý v nebi chudoba se nepodcení,
leč kterak doufat, když zde prapor jiný
nám všecku naděj v příští život zvrací.

Michelangelo maloval na pozev téhož papeže Julia strop Sixtinské kaple, největší to světové dílo malby freskové. Čtyry leta trvala ta práce namahavá, a to nepřirozené držení hlavy do výše. Trýzeň těla, jakouž mistr, ač neunavitedlný, zkoušel při tom, líčí humoristicky v následující Vrchlickým znamenitě přeložené znělce:

Již narostlo mi vole při té práci,
jak po vodě kocourům v Lombardii,
neb kdykoli kde špatnou vodu pijí,
až s bradou břich se v jednu plochu ztrácí.

Vous k nebiční, a témě v šíj se kácí,
a ňádry podoben jsem ku Harpiji,
a štětec, pod nímž moje skráň se svíjí,
dešť pestrých kapek v obličej mi vrací.

V břich hluboko se moje boky krouží,
bych udržel se, na bobek si sedám,
jdu na slepo, an zrak' u stropu mám,

ku předu všecka kůže má se dlouží
a do zadu se krátí, jak se zvedám,
že jak luk napjatý si připadám.

Když dále Michelangelo vytesal z mramoru na náhrobek Medicejských dvou patriciův tu překrásnou svou „Noc“, napsal Giovanni Strozzi, člen patricijského florentinského domu, na tuto práci Michelangelovu lichotivé verše. Mistr, který byl horlivý republikán a tak upřímný florentinský vlastenec, že při obležení Florencie proti vojsku Karla V. r. 1530 co sprostý voják v řadách bojoval, odpověděl Strozzimu podob-

nými verši líčícími úpadek vlasti a počínající ve Florencii vládu despotismu a špehýřství. Zde jsou světoznámé ty epigramy v českém překladu Vrchlického. Giovanni Strozzi:

„Noc“ Angelo zde vtesal do mramoru,
ve sladkém spánku jižto vidíš sníti;
když spí, tak žije — nechceš uvěřiti?
nuž tedy zbuď ji, dá se do hovoru.

Michelangelo nechávaje mluviti svou „Noc“:

Že spím a z kamene jsem, cením výše
teď, dokud hanbu vidím vládu vésti;
že nezřím, necítím své velké štěstí! . . .
bys nezbudil mne, jdi jen a — mluv tiše.

Ještě v 80 letech psal Michelangelo znělky, plné zbožných a kajících myšlenek, jež adresoval na Vasariho, malíře, žáka svého a spisovatele první historie umění, jemuž omlouval se z tohoto znělkářského „bláznovství“. Zde jedna z těchto znělek v překladu Vrchlického:

Běh žití mého již se valem krátí,
loď křehká z bouřných vln se v přístav chýlí,
jenž společný všem, a v němž každý pílí
ať z dobrých neb zlých skutků počet dáti.

Má obraznost se dala citem hnáti,
že umění mi modla a pán milý —
teď zřím, že ona i to zlo se mýlí,
jímž musí každý proti vůli vzpláti.

Myšlenky lásky veselé a marné,
co bude z nich, když dvojí smrt mne leká,
jist jedné jsem, druhé se s těží vyhnu.

Ni malovat, ni tesat tužby žárné
mi nezkojí! jen k božské Lásce tíhnu,
jež s kříže ruce rozpjavši mne čeká.

Vyhnulť se Michelangelo „té druhé smrti“. Žádný věk mu nikdy neodcizí jeho nesmrtelnost!

Později při poësii epické zevrubněji řeč bude o nejznamenitějším a nejušlechtilejším italském básníku 16^ho^ věku *Torquatu Tassovi* (na rozdíl od jeho otce Bernarda Tassa,

který byl též básníkem). Známotě, že básník „Osvobozeného Jerusalema“ ztrávil konec žití svého ve vězení vévody ferarského. Zdeť znělka, v níž vévodkyni Marketu Gonzaga prosí za slitování a vysvobození:

O královno! již přichází ten čas,
jenž k plesům chytré dvořany zve k dvoru,
a tito v zářných světel pestrém sboru
noc probdí, cítí její hlad a jas.

Miláčka svého touhyplný hlas
ve cudná ouška slyšet v rozhovoru
se chystá dívka, v sladkém lásky sporu
hned smrt mu dává a hned život zas.

Zní zpěvy v palácích a ozdobují
se všecky střechy, tmavý žalář pouze
zní nářkem mým! Ach to tedy slib věrný?

To návrat, jejž jsem očekával v touze!
ach u Vás díkem a soucitem slují,
má paní! máry jen a žalář černý.

Všecka krása myšlenek není předce s to stálé znělkářství a kanzonérství, jako vůbec přílišnou převahu jedné stálé formy zachrániti před únavou, nudností. Lyrika nezapře nikdy zcela přes všecek nepopíratedlný efekt veršů čtených nebo deklamovaných dávný původ svůj — z hudby. I v slavné době „cinquecenta“ docházela deklamace Dantismu a Petrarkismu v tom vzhledě jistého opravení a doplnění, a lehká, zpěvná píseň, podobná francouzské „chansoně,“ avšak v Italii nazvaná „barzeletta“, píseň ozdobená refrainem a vyhledávající průvod hudby zaznívá sem tam i po Italii. Tak na př. v písních Lorenza Magnifika, schválně složených k maškarním průvodům od něho aranžovaným, tak nazvaných „Canti carnascialeschi“, a u jiných básníkův, příjemných a půvabných, ač věk jejich sonetistický nepostavil je zrovna do řady nejprvnějších. Tyto barzelety nebo podobné jim španělské „letrilly“ (psanička) kladly obyčejně v čelo své jistou typickou myšlenku, již v dalších slokách jaksi jako ve variacích zevrubněji probíraly, a která tudíž

tvořila přirozený refrain. Klademe sem takovou píseň *Serafina dall' Aquila* (1446—1500) na „Naději" v překladu, jenž přes jistou volnost svou podá snad nicméně čtenáři českému příslušné ponětí o pěknosti originálu a pravdivosti myšlenek v písni obsažených.

Naděje je svěží, živá
vezdy, v bolu, potu, práci;
všecko nechať život ztrácí,
naděje on nepozbývá.

Všecko může štěstí vzíti,
stav a čest a důstojenství,
ji ne, jiskru všeho žití,
ji pružinu veškerenství;
jí se síla, udatenství
v umdlené zas srdce vrací;
všecko nechať život ztrácí,
naděje on nepozbývá.

Ulehčujeť každé břímě
naděje, milostná, svatá,
když vrháme v zemi símě,
i když klíčí setba zlatá;
jí je duše muže vzňata,
i když štěstí hrad se kácí;
všecko nechať život ztrácí,
naděje on nepozbývá.

Doufá vězeň zbýt se hoře,
král koruny pozbavený,
potápěč zapadlý v moře,
otrok v poutech doufá změny,
ba i k smrti odsouzený
naději svou hřivnu splácí;
všecko nechať život ztrácí,
naděje on nepozbývá.

Když chuďas téměř již zoufá,
naděj šepce mu ta slova:
Kdo neklesne a zas troufá,
může šťasten býti znova.
Strom, když mízu v sobě chová,
marně vichr kol burácí;
všecko nechať život ztrácí,
naděje on nepozbývá.

Když pak ruka nešťastníka
již i na život si sahá,
ještě naděj nezaniká,
bohyně ta žití blahá;
ona staví ruku vraha,
vpadne meči, jedu v práci;
všecko nechať život ztrácí,
naděje on nepozbývá.

Aspoň naděj beře slabost
nebohým před smrtí z duší:
„Žádnou bázeň! žádnou chabost!“
tak jim mocně volá v uši
„Smrt jen pouta zemská ruší,“
k nebi hleďte, ubožáci!“
Všecko nechať život ztrácí,
naděje on nepozbývá.

Karel V. byl zlým geniem Italie. Bitva u Pavie r. 1525 v první, a dobytí Říma a zvláště Florencie r. 1530 v druhé řadě tvoří konec italského republikanismu. Sever i jih, Lombardie i Neapole, náležely jednomu pánu, králi španělskému, tehdáž arci také císaři německému; co leželo u prostřed, nebylo s to uhájiti ani jakýs takýs stín neodvislosti. To, proti čemu se papeži tak úsilně bránili za Bedřicha II. Hohenstaufa, stalo se nyní skutkem v míře nepoměrně rozsáhlejší, a po republikanismu v Italii, vítězstvím papežů Inocence IV. a Alexandra IV. proti Hohenstaufům druhdy trvale založeném, s ním pak po převaze vzdělanosti italské v Evropě bylo veta navždy. Tak se splnilo vlastenecké snění Danteho „komedie“, že „císař“ osvobodí Italii od převahy „vlkův“ (Welfův), a od přemoci papežův! Poslední korunovace císařská v Italii (Karla V. r. 1530 v Bologně skrze papeže Klementa VII.) byla zároveň koncem italské svobody! Neucítilať to literatura okamžitě, ještě zmohla se na Torquata Tassa, ale již jeho pastýřskou hrou „Amintas“, a ještě více Marinim a Quarinim po něm zavládl ten nepřirozený, přesladlý, vylhaný „bukolism“, to pseudoklasické pastýření, jež veškerou poësii evropskou doby novoklasické více méně znešvářovalo mluvou bombastickou, strojenou, ba i nesrozumitelnou, v Italii však

nebylo překonáno žádným jiným produktem jadrnějším, jakým bylo v Anglii a Francii drama. I Maecenášství italské zanikalo; hlava domu Medicejského, papež Klement VII. nebyl žádným již Lvem X., noví vévodové Florentinští z domu Medici obmezili se na shromažďování uměleckých sbírek, Španělsko vládnoucí většinou Italie nestaralo se o italskou literaturu, a jen vévodský dům Este ve Ferráře a kardinál Hypolit d'Este mají ještě jisté zásluhy o Ariosta a Torquata Tassa. Kulturní primat Italie začal, zastaviv se něco málo ve Španělsku, přecházet na Francii a Anglii. V stoletích 17tém a 18tém nemnoho jest v poësii italské, zejmena pak v lyrice, co stojí za pamatování. Jen *Vincenzo Filicaja* (zemř. r. 1707) uhodil svými vlasteneckými sonety na Italii, a svými kanzonami k osvobození Vídně a ku králi Janu Sobieskému na důstojnější ton v italské poësii. V století 19tém dočinila se ovšem poësie a literatura italská velmi krásných úspěchův, avšak, jakkoli lyrika její pěstuje zhusta ještě Petrarkovský sonetism, vybředla nicméně šťastně z jednotvárnosti, vyplývající z oblibování si jen jedné formy. Novoromantika, která lyrické poësii všech národův propůjčila více zpěvnosti, půvabu, lehkosti a i populárnosti, nezůstala beze sledu ani na Italii, jejíž přirozená náklonnost k zpěvu nalezla dříve ventil jen v operních ariích. *Giusti*, tento Beranger Italie, osvojil si opět to staré kouzlo lehké, zpěvné refrainové písně, znaje dodati motivům populárním zároveň vlasteneckou ráznost a energii. Jeho písně, ač netištěné, šly nicméně od úst k ústům. Neníť úlohou naší, zevrubně vylíčiti tuto dobu nejnovější; na ukázku jen vlivu Berangerovského v Italii a staroromantické formy, jakouž lyrika italská století našeho s mnohou zálibou pěstuje, budiž nám dovoleno, položiti sem český překlad jedné z nejvychválenějších písní italských, *Tom. Grossiho* „Rondinella peregrina", upomínající arci poněkud Berangerovu „Les hirondelles". Ukončujeme s ní snad ne zcela nevhodně náš přehled italské romantické lyriky:

Cizokrajná vlaštovičko,
co sedáš mým nad pavlánem,
smutné své zastaveničko

zpívajíc mi každým ránem,
co mi dí tvá píseň tajná,
vlašťovičko cizokrajná?

Opuštěná, zanedbaná
od miláčka vzdáleného
beřeš ty každého rána
příklad si snad z bolu mého?
mluv jen, mluv svá slůvka tajná,
vlašťovičko cizokrajná!

Ty alespoň volným směrem
můžeš křídlům svým se svěřit,
po horách a nad jezerem
širošírem prostor měřit
vždy svobodná, mírudajná,
vlašťovičko cizokrajná;

o kéž já bych — avšak brání
tyto černé, vlhké stěny,
kam se slunce kmit nesklání,
kde vzduch dusný, umrtvený,
kam tvá sotva píseň tajná
vniká, družko cizokrajná.

Až konečně září dojde,
a ty víc nestihneš ke mně,
až tvůj pobyt u nás projde,
a ty dálné spatříš země
těšitelko zpěvodajná,
vlašťovičko cizokrajná —

o jak budu vždycky k ránu
po tobě, přítelko, vzdychat,
v prškách sněhu na pavlánu
bude duch můj zpěv tvůj slýchat,
rozjímat tvá slůvka tajná,
vlašťovičko cizokrajná!

K jaru pak, až přijdeš zase,
spatříš kříž v mladistvém mechu,
o tam v podvečerním čase
zapěj mi tam na útěchu
věčně „s bohem“ mírudajná
vlašťovičko cizokrajná!

Lyrika kastiliánská a španělská.

Na poloostrově pyrenejském, na němž středověká romantika nalezla v Maurech první své učitele, a z něhož zas na druhé straně, stálým křesťanstva proti Maurům bojem, brala nejednu látku k svým hrdinským zpěvům, byly za prvního středověku poměry národních nářečí nebo jazykův méně jednoduché, než v Italii, Francii nebo Německu. V století devátém a desátém mluvilo se v celém nynějším Španělsku, bezpochyby jen nejsevernější hory pyrenejské vyjímaje, jazykem arabským. Alvar Kordovský, učenec, jenž psal asi r. 860, vypravuje, že 130 let po bitvě u Xeres della Frontera, po usazení se Maurův v Hispanii, křesťané uměli arabsky lépe než Maurové, a psali i básnili jazykem arabským. Ještě z třináctého století nacházejí se v knihovně Eskurialské básně psané jazykem kastilským, jako „život egyptského Josefa“, ale *písmem arabským*. Avšak v témž století třináctém, zvláště skvělými podniky krále kastilského, svatého Ferdinanda a krále aragonského Jakuba I. proti Maurům nabyly dialekty prostonárodní, z jádra bývalé románštiny s přimícháním baskických a arabských slov utvořené, větší i rozšířenosti i jistého rozkvětu. Na západě, v Aragonii, Katalonii až do Valencie vládlo nářečí limosinské velmi málo se lišící od jazyka *provensálského*, tak že v těchto krajích a na ostrovech balearských již pozdě po odkvětu vlastní poësie provensálské povstávali v století 15tém poslední jaksi troubadouři, píšící ještě po provensálsku, jmen arci méně známých mimo Aragonii, jako Muntaner, Ausias. Hlavní dvě města říše aragonské, Saragosa a Valencia byly v století 15tém posledními útulky vyhasínající limosinské poësie. Kterak králové aragonští byli stejně štědrými a mocnými podporovateli troubadourského básnictví jako hrabata toulousští, viděli jsme již při přehledu poësie provensálské. V středu však pyrenejského ostrova, v nynější Staré a Nové Kastilii až dolů do Sevilly vládlo nářečí *kastiliánské*, jehož velmi přímým potomkem je nynější jazyk *španělský*. Na

březích zas moře atlantického povstávalo také již v středověku nářečí galiciansko-portugalské, které však teprv asi v 16tém století vyvinulo se v jazyk písemný, neboť ještě v témže století psalo mnoho portugalských čelných básníků, ani Camoënse nevyjímaje, kastiliánským jazykem. Kromě pak téhož Camoënse má jazyk portugalský sotva většího básníka, a má vůbec literaturu, významu pouze lokálního nikde nepřesahující. Můžeme tedy při vylíčení vlivu romantiky ve Španělsku přestati na přehledu básnictví kastiliánského.

Jazyk kastiliánský zažil první, krátkou dobu svého rozkvětu za krále Alfonse X., nazvaného „el Sabio“ Moudrý. Tento syn krále Ferdinanda III. Svatého byl v třináctém století vedle Přemysla Otokara II. nejmocnější a nejosvícenější král západní křesťanské Evropy, a po pádu Hohenstaufův také císařem římským. Na místo jazyka latinského stalo se za Alfonse X. nářečí kastiliánské jazykem veřejně úředním, a král sám psal jím nejen básně, ale i zákonník, „všeobecnou kroniku Španělska“, ba i spisy filosoficko-astronomické, tak zvané sedmidílné, „siete partidas.“ Nářečí kastiliánské bylo tedy vedle provensálského jedno z prvních národních jazyků v Evropě, které začalo vytlačovat latinu, církví protegovanou, z nejdůtklivějších míst jejího privilegovaného postavení. V téže asi době, snad také již o něco dříve, začaly povstávat mezi lidem kastiliánským, původem pěvcův neznámých, ty zajímavé a karakteristické zpěvy o „Cidu“, an otevřel kdysi dobytím staroslavného Toleda řadu vítězství kastilských proti Maurům, zpěvy to epické, které teprve v osmnáctém století úpadkem umělé poësie španělské vábily k sobě pozornost světové estetické kritiky, a tvoří obsah starošpanělského zpěvníku „romancero castellano.“ My o těchto zpěvích poësie čistě národní, *předromantické*, v knize naší arci nemluvíme zevrubněji, jakož rovněž ne o předromantické národní poësii německé, nebo bezrýmových českých písních obou našich rukopisův. Jen tolik budiž zde krátce podotknuto, že staré ty španělské „romance“ opěvují vedle Cida ještě dva muže dávného hrdinského věku španělských Gotův, Fernana Gonzaleza a Ber-

narda del Carpio. Vlastního rýmu „romance“ španělské nemají, alebrž jen *asonance,* jistou to stejnost zakončujících vokálů. Jako angličtí dramatikové ze starých minstrelských „balad“, brali i španělští dramatikové zlatého věku látky své ze starých romancí o „Cidu“. O Cidovi samém kolovaly však náhledy velmi nejasné; pokládaliť kritikové španělští Cida za osobu jen smýšlenou. Teprv r. 1849 dokázal Dozy ve své knize: „Recherches sur l'histoire politique de l'Espagne“ z pramenův *arabských* nepochybnou historičnost Cida.

Časný rozkvět jazyka kastiliánského neměl však nejen postupu žádného, ale ani trvání. Jen několik málo různých spisův básnických, na celé půlstoletí jeden od druhého vzdálených, epických nebo didaktických, vyskytlo se v jazyku kastilském až do první polovice patnáctého století, odkudž pak plyne již nepřetržitý, více méně skvělý, proud kastilsko-španělské poësie až do konce sedmnáctého století.

Na dvoře kastilského krále Jana II. v Madridě po celé dlouhé jeho panování až do smrti tohoto krále roku 1454 začala se pěstovati španělská poësie, zvláště pak lyrika ve formách téměř naskrze provensálských vypůjčených kromě vší pochyby od sousedního Aragonska. Král sám, a nejprvnější jeho dvořané, přede všemi králův blízký příbuzný, markýz de *Villena*, muž o rozkvět poësie i vědy španělské velezasloužilý, dále králův první vojevůdce *Alvaro de Luna*, *Inigo Lopéz de Mendoza*, později povýšen na markýze de Santillana, *Juan de Mena*, co básník vynikající nade všecky ostatní, *Jorge Manrique* atd., zkrátka celý dvůr královský psal milostné písně. Písně tyto nazývají se buď prostě „canziones“, nebo jsou-li lehké zpěvné povahy a založeny na refrainu, jmenují se „letrilly“ a „vilancicos“, majíce veršovací soustavu asi podobnou, jako „pastorelly“ nebo italské „balady“ a „barzeletty“. Chtěli-li první tito lyrikové španělští na dvoře krále Jana II. povýšiti se nad tento zděděný obor hříček milostných, psali verše metrem daktylickým a mnohonásobného umělého rýmování, což nazývali „coplas del arte mayor“ (sloky umělosti vyšší). Poněvadž strýc a otcovský přítel krále Janův Ferdi-

nand vládl v sousední Aragonii, šířila se tato poësie působením markýza de Villeny také na dvoře v Saragose, a jazyk kastiliánský vytlačoval odtud pořád víc a více poslední zbytky kvetoucího druhdy limosinského neboli provensálského jazyka. Maecenášství, umění milovnost, ale při tom také rozmařilost patricijského dvoru Medicejského ve Florencii a papežského v Římě byla dvorům španělským jak v Madridě tak v Saragose vzorem. Založena po příkladu florentinském také akademie, a tudíž obsahují vedle starých provensálských a troubadourských forem „kanziony" kastiliánské této první doby rovněž již mnoho historických upomínek starořímských a řeckých, stejně jako současná poësie italská. Vizme na ukázku některé vzorky této první kastiliánské lyriky. Od *krále Jana II.* milostná píseň psaná v quintillách (slokách pětiřádkových): „Milku, nikdy jsem nemyslil, že bys moh tak mocným býti, že bys mohl jevit zvyky, jimiž věrnost v rub se zvrací, až do teďka, kde to vím." — „Myslil jsem, že viděti smím v tobě jenom samý rozum, nikdy jsem nemohl věřit, že bys byl tak krátkozrakým, až do teďka, kde to vím." — *Juan de Mena*, o jehož velké epické básni „Labyrint", nápodobené podle „božské komedie", uslyšíme na jiném místě, má milostné písně vyšší básnické i slokové skladby, připomínající provensálské neb italské „kanzony". Ku konci jednoho takového chvalo- a žalozpěvu „na svou dámu", v desetiřádkových slokách (decimách) psaného, praví básník: „Snažně žádám Vás a prosím, osvoboďtež mne té tíhy, neboť zemru-li v tom ohni, nenajdete snad jen tak hned každý den Juan de Menu", nebo sloku z jiné písně milostné: „dříve krvolační tygři mír uzavrou s celým stádem, dřív bude lze spočítat písek, bude lze vyprázdnit moře, běda jestliže mé štěstí tobě mne nepopřeje, aniž jiná kromě tebe bude mne nazývat svým."

Mezi nejstaršími těmito popěvky lyriky kastelánské je nejroztomilejší sličnou jednoduchostí svou pastorela nebo romanze „Vaquera de Finojosa" (pasačka krav z Finojosy). Za původce jejího považuje se vůbec *Inigo Lopez de Mendoza, markýz de Santillana*, a neschází hezký popěvek ten v žádném

i stručnějším přehledu starošpanělské literatury. Znít lehoučká ta pastorela kastilská ze století 15ho v českém překladu asi takto:

Šel jsem ondy cestou
od Kalatraveni
k „panně Marii“ v lese
zabrán v lehké snění,
hle tu na palouku
v třpytu ranní rosý
hezounká pasačka
ze vsi Finojosy.*)

Vynikajíc krásou
v celé vůkol chase
v skalnaté tu rokli
jalovičky pase.
Nevěřil bys, tak v ní
lahodného cosi,
že to kravařka jen
ze vsi Finojosy.

Žádná z růží, jimiž
skví se jarní sady,
nemá v sobě tolik
půvabu a vnady;
nevěřte, že zpěv můj
jen tak šperky nosí
na hezkou pasačku
ze vsi Finojosy.

Stvoření tak krásné
vidět na úsvitě!
hned jsem miloval to
roztomilé dítě.
I dím k ní: Hezoučká!
pověz pak mi, kdo jsi,
lesní panna, či jen
děvče z Finojosy?

Na to ona vtipně:
Díky za otázku!
však já vím, že pán mi
chce nabízet lásku.

*) Vysloví se: „Finochossa.“

Avšak nemyslete,
že se o ni prosí
pasačka krav ze vsi,
ze vsi Finojosy.*)

Lopez de Mendoza, markýz de Santillana (nar. 1398, zemř. 1458), muž i o vědu a o zakládání prvních akademií ve Španělích zasloužilý, je prvním, tuším, napodobitelem Vlachův a Petrarky, nejen co do vědeckých snah o vzbuzení starořímské klasičnosti, alebrž i o zavedení specielně petrarkovské formy „sonetů“. Jeho znělky vyhlížejí svými historickými upomínkami na slavné činy Říma někdy věru tak, jako by Petrarka sám je psal, jen že španělština jeho nemá ještě té nevyrovnané, skutečně petrarkovské lahody pozdějších Garcilasa de la Vega a Fernanda de Herrera. Poslyšme český překlad jedné takové znělky, která i jinak myšlenkami svými stojí za pamatování:

Ne v hrozbách, jimiž pyšná zarputilost
jen chvástá, v slovech povrchu udatných,
ni v řečích mnohomluvných, všepřevratných
vidět rytířskou ducha ušlechtilost:

Nechť není zženštilá jen v tvářích milost,
však přímost v našich obličejích statných,
a mužně zříkejmež se zbraní špatných,
jichž zbabělá užívá rozmařilost.

Když Decius a Scipioni žili
za drahou vlast jen každým srdce tlukem,
věřtež, že mnoho o tom nemluvili,

ni Metellus o vlastní o chrabrosti;
takž chvalme předkův starořímských ctnosti,
a chraňmež se vynikat planým hlukem.

---

*) V originálu španělském zní poslední sloka takto:

Bien como riendo
dijo: bien vengades,
que ya bien entiendo
lo que demandades.
No es deseosa
de amar nin lo espera
aquesa vaquera
de la Finojosa.

Třetí znamenitější básník při dvoře krále Jana II. vedle Juana de Mena a Lopeze de Mendoza je *Jorje Manrique, hrabě de Peredes* (zemř. 1479). Mezi pozůstalými nemnoha jeho básněmi, jichž většina se bezpochyby ztratila, je ve Španělsku vysoce ceněna báseň na smrt jeho otce, jíž uměti na zpaměť patří dnes jaksi k povinnostem vzdělaného Španěla. Myšlenka nezbytnosti smrti, jen poněkud hlouběj pojaté, ono veliké „Marnost nad marnost“ v knize starého zákona „Ecclesiastes“ nemine se nikdy s účinkem na posluchače; v středověku pak se znázorňovala ještě k tomu jaksi pravidelně tak nazvaným „tancem smrti,“ kterýž odbýval se na způsob divadelního představení (o velikonoci tuším) v křesťanských chrámech, zvláště asi na jihu. Tato myšlenka, dokonce ne všední, „tance smrti“ s člověkem, myšlenka, kteráž zaznívá i v známém dialogu Hamleta s hrobníkem u Shakespeara, byla v středověku často znázorněna živě i poësií i malbou. Sem náležejí verše španělského žida rabího *Don Santo de Carrion* z let asi 1360 nazvané: „Danza general de la Muerte,“ Holbeinovy známé rytiny „Der Todtentanz“, velikolepá freska na hřbitově Pisánském „il trionfo de la Morte“ a i Petrarkova báseň stejného jména. Všude jest provedena se zvláštní tou ostrostí a příkrostí středověké askesi myšlenka, kterak „Smrt“ mezi chudáky na jedné a papeži a králi na druhé straně konečnou zjedná rovnost, jako totéž vyjadřuje mohutná ve své jednoduchosti píseň česká „Bože můj, otče můj, jak jest ten svět zmotaný“ se svými závěrečnými verši plnými hlubokého dojmu:

„Potom budem v černé zemi
Srovnáni.“

V tomže asi duchu a i rytmu se pohybuje báseň *Jorje Manrika* (psaná nedlouho po r. 1454): „Naše životy jsou řeky, které běží končit v moři, jež se zove „Smrt“; všecka naše panská práva, ona tamo zhasínají, všem jim konec tam; kdož bohatstvím oplývají, i ti stavu prostředního, a i nuzáci tam jsou spříbuzněni, rovni, i když ruk svých prací žijou,

jako boháči.“ — „Všecky rozkoše a slasti trampotného toho žití, jež zoveme svými, všude na ně číhá zhoubce, Smrt jest skryté to osidlo, v něž vždy padáme; nevidíce zálohu tu, pustíme si volně uzdu bez zastávky, až najednou zříme propast, chceme nazpět obrátiti, však už nemožno.“ — „Oni králové všemocní, ježto ze spisů jen známe polozapomenutých, jejich slavné, šťastné doby byly příhodou osudnou náhle přervány; nic není na světě stálé, papeži i císařové, církve preláti, všichni smrti v oběť padnou bez rozdílu jako chudí stáda pastýři“ — — atd.

Na rozhraní 15^{ho} a 16^{ho} století kvetla jak v Aragonii, tak v Kastilii a Portugalsku celá řada básníkův, kteří psali kastiliánsky, pomáhajíce tvořit z kastilského dříve dialektu jazyk „španělský“. Psaliť valnou většinou „letrilly“, nebo jinak „glosy“, písně zpěvné v prostonárodnějším tónu a s refrainem v starých „redondillách,“ osmislabičných verších, jimiž psány jsou (jen že bez rýmův) národní písně o „Cidu“. Mezi těmito básníky, mezi nimiž jsou mnozí nadaní ale bezejmenní následovníci poësie troubadourské, jmenujeme prince *Juana Manuela Portugalského* (básnil v letech kolem r. 1497); bakaláře *Alfonse de la Torre*, spisovatele díla filosofického „la vision deleitable“, určeného ku vychování aragonského korunního prince, na způsob asi Boëtiova „Consolatio philosophiae“ nebo našeho Komenského „Labyrint světa“; *Fernana Pereze de Guzman*, zajímavého historika svého věku; *Bartoloměje de Torres Naharro* (zemřel 1520), skladatele prvních španělských dramatických kousků, arci jen dialogizovaných novel; *Juana del Encina*, skladatele první španělské poëtiky (nar. 1468, zemř. 1534) a rovněž dramatizujících již dialogů; *Rodriga de Cota*, jemuž se připisuje začátek prvního mnohovychvalovaného dramatu španělského „Celestina“ v 22 aktech (vlastně zdramatizovaná novela). Lehké refrainové popěvky těchto básníků podávati vedlo by nás příliš daleko. Žádný z nich nedostihuje přeloženou od nás „Kravařku z Finojosy“, jíž jinak co do formy jsou podobné.

Třetí znamenitější básník při dvoře krále Jana II. vedle Juana de Mena a Lopeze de Mendoza je *Jorje Manrique, hrabě de Peredes* (zemř. 1479). Mezi pozůstalými nemnoha jeho básněmi, jichž většina se bezpochyby ztratila, je ve Španělsku vysoce ceněna báseň na smrt jeho otce, již uměti na zpaměť patří dnes jaksi k povinnostem vzdělaného Španěla. Myšlenka nezbytnosti smrti, jen poněkud hlouběj pojaté, ono veliké „Marnost nad marnost“ v knize starého zákona „Ecclesiastes“ nemine se nikdy s účinkem na posluchače; v středověku pak se znázorňovala ještě k tomu jaksi pravidelně tak nazvaným „tancem smrti,“ kterýž odbýval se na způsob divadelního představení (o velikonoci tuším) v křesťanských chrámech, zvláště asi na jihu. Tato myšlenka, dokonce ne všední, „tance smrti“ s člověkem, myšlenka, kteráž zaznívá i v známém dialogu Hamleta s hrobníkem u Shakespeara, byla v středověku často znázorněna živě i poësií i malbou. Sem náležejí verše španělského žida rabího *Don Santo de Carrion* z let asi 1360 nazvané: „Danza general de la Muerte,“ Holbeinovy známé rytiny „Der Todtentanz“, velikolepá freska na hřbitově Pisánském „il trionfo de la Morte“ a i Petrarkova báseň stejného jména. Všude jest provedena se zvláštní tou ostrostí a příkrostí středověké askesi myšlenka, kterak „Smrt“ mezi chudáky na jedné a papeži a králi na druhé straně konečnou zjedná rovnost, jako totéž vyjadřuje mohutná ve své jednoduchosti píseň česká „Bože můj, otče můj, jak jest ten svět zmotaný“ se svými závěrečnými verši plnými hlubokého dojmu:

„Potom budem v černé zemi
Srovnáni.“

V tomže asi duchu a i rytmu se pohybuje báseň *Jorje Manrika* (psaná nedlouho po r. 1454): „Naše životy jsou řeky, které běží končit v moři, jež se zove „Smrt“; všecka naše panská práva, ona tamo zhasínají, všem jim konec tam; kdož bohatstvím oplývají, i ti stavu prostředního, a i nuzáci tam jsou spříbuzněni, rovni, i když ruk svých prací žijou,

jako boháči.“ — „Všecky rozkoše a slasti trampotného toho žití, jež zoveme svými, všude na ně číhá zhoubce, Smrt jest skryté to osidlo, v něž vždy padáme; nevidíce zálohu tu, pustíme si volně uzdu bez zastávky, až najednou zříme propast, chceme nazpět obrátiti, však už nemožno.“ — „Oni králové všemocní, ježto ze spisů jen známe polozapomenutých, jejich slavné, šťastné doby byly příhodou osudnou náhle přervány; nic není na světě stálé, papeži i císařové, církve preláti, všichni smrti v oběť padnou bez rozdílu jako chudí stáda pastýři“ — — atd.

Na rozhraní 15ho a 16ho století kvetla jak v Aragonii, tak v Kastilii a Portugalsku celá řada básníkův, kteří psali kastiliánsky, pomáhajíce tvořit z kastilského dříve dialektu jazyk „španělský“. Psalit valnou většinou „letrilly“, nebo jinak „glosy“, písně zpěvné v prostonárodnějším tónu a s refrainem v starých „redondillách,“ osmislabičných verších, jimiž psány jsou (jen že bez rýmův) národní písně o „Cidu“. Mezi těmito básníky, mezi nimiž jsou mnozí nadaní ale bezejmenní následovníci poësie troubadourské, jmenujeme prince *Juana Manuela Portugalského* (básnil v letech kolem r. 1497); bakaláře *Alfonse de la Torre*, spisovatele díla filosofického „la vision deleitable“, určeného ku vychování aragonského korunního prince, na způsob asi Boëtiova „Consolatio philosophiae“ nebo našeho Komenského „Labyrint světa“; *Fernana Pereze de Guzman*, zajímavého historika svého věku; *Bartoloměje de Torres Naharro* (zemřel 1520), skladatele prvních španělských dramatických kousků, arci jen dialogizovaných novel; *Juana del Encina*, skladatele první španělské poëtiky (nar. 1468, zemř. 1534) a rovněž dramatizujících již dialogů; *Rodriga de Cota*, jemuž se připisuje začátek prvního mnohovychvalovaného dramatu španělského „Celestina“ v 22 aktech (vlastně zdramatizovaná novela). Lehké refrainové popěvky těchto básníků podávati vedlo by nás příliš daleko. Žádný z nich nedostihuje přeloženou od nás „Kravařku z Finojosy“, jíž jinak co do formy jsou podobné.

V první třetině století 16ho počal v poësii kastiliánské, nebo jak po historickém sňatku Ferdinanda Aragonského a Isabely Kastilské již můžeme říci, v poësii „španělské“ rozhodný obrat, jejž krátkými slovy lze nazvati a karakterizovati jako *Petrarkism* a *klasicism*. Od této doby je lyrika španělská, ba téměř celá španělská poësie otiskem italské, jakož při epice uvidíme ještě zevrubněji. Ba i španělské drama, znající vlastně jen jediný druh, „komedii“, jichž básníci španělští psali po stech ano po tisících, není v tomto směru zběžného pracování bez hlubšího *plánu* vlastně nic, než nápodobení italské „comedia à sogetto“, založené podle vzoru starořímských komedií z dob pozdního císařství na improvizaci, na mluvení, co se herci do úst namane. Lyrika pak španělská od počátku 16ho století zapomíná pořád více letrilly s refrainem, a oblibuje si jakožto přední formy své „sonett“ a „kanzionu“. Každý básník španělský musí zrovna jako v Italii oblékati běžnější své myšlenky v sonetty. O něco vznešenějšího pak vzletu je „kanziona“, zcela dle Dantova a Petrarkova vzoru sformovaná. Jest to arci, ještě více než v Italii, vlastně staroklasická „oda“ nesoucí provensálské a romantické jméno „kanziony“. Avšak u vnitř všecko je již klasické, sloh uhlazený a vyleštěný; obrazy stvořené dle ideí mythologických; hledání ozdobných přídavných jmen, tak zvaných „epitheta ornantia“ — úplně neznámých vlastní romantice — libozvuk slov, pečlivě k vůli jazykové melodii snešených; vkusné převracení všedního slovosledu, a konečně časté uvádění Nymf, bohův a bohyň mythologických: všecka tato klasická technika nachází se v španělské „kanzioně“. Ano ještě více, hned záhy, dříve tuším než v Italii začíná Virgilovský „bukolism“, to sladké, přesladké mluvení stále a stále o lásce mezi pastýři, na mnoze též dialogizované. Také formu verše si vypůjčila tato španělská lyrika od Petrarky a Danteho. Jest to verš nazvaný „endecasylabo“ jedenáctislabičný (místo starých „redondill“), totéž co anglický „blancverse“, jen že rýmovaný, nebo náš obvyklý verš jambický. Větší část lyriky Španělska jako Italie soustřeďuje se,

jakož to Dante ve své knize „de vulgari eloquentia“ žádal, v kanzonách a sonettech. Jen poněkud, s obsahem arci více méně také klasickým kvetou i ottave-rime, terciny a „quintilly“, pětiřádkové sloky, v poësii španělské domácnější, než kde jinde.

„Petrarkism“ tento, jak nové reformě ve Španělsku tuším více přezdíváno, než do opravdy říkáno, byl zaveden do básnictví španělského od *Boscana de Almogaver*, co básníka ne zrovna příliš plodného. Andrea Novagero, vyslanec republiky benátské v Madridě, spisovatel také zlomku dějin Venecie, upozornil Boscana na italské básnictví, kteréž arci, jakož jsme viděli, Inigo Mendoza již znal, nepěstovav je systematicky. Pravým však hlasatelem nové lyriky, více příkladem než slovem byl *Garcilaso de la Vega* (nar. 1503, zemř. 1536). Byl z rodiny šlechtické, důstojník, jenž se v bitvách Karla V. v Italii a zvláště při obležení Vídně od Turků r. 1529 vyznamenal, ale při obležení Tunisu zahynul. Zásluha Garcilasova záleží především v krasách jazykových, které on a jeho následovníci arci vystupňovali do takové výše, že španělština jejich přesahuje snad ještě libozvuk Petrarkovy italštiny. Nic krásnějšího si nelze myslet v oboru libozvuku a dokonalosti formální, než verše Garcilasa de la Vega, jichž on arci, zemřev v mladém ještě věku, nenapsal mnoho. Avšak podstata té poësie je samé již číré pastýřství, pro náš vkus, až na obsaženou v něm krajinomalbu, vždy vydařenou, třebas více vnadnou než velikolepou, málo záživné. Co my v poësii hledáme, sílu a energii *myšlenek vedle* formy, toho je u Garcilasa málo. Despotismus a inkvizice nedaly mužné svobodě myšlenky v poësii španělské vzniku, a tato musela tedy vzíti v náhradu „svobodu“ zženštilosti, toulání se po rozkošném hájoví se zamilovanými pastýřkami, při čemž smyslnost směla mít notný svůj podíl. Vizme malý obrázek idylické krajinomalby z básní Garcilasových, k němuž třeba si přimyslit melodiosní a rýmuplný jazyk jihu: „Plynoucí vody, čisté křišťálové, vy stromy tiše tam se zhlížející, pažite zelený, plný svěžího stínu, ty břečtane, jenž

vzhůru běžíš, točitým krokem ovíjeje zelený jich bok, jsem tak proměněn bolem, jejž cítím, že jen klid vaší osamělosti mne oblažoval“ atd. Za Garcilasem pěstovali tuto poësii bukolicko-klasickou *Hurtado de Mendoza*, šlechtic a vojenský důstojník jako Garcilaso, vedle toho též vtipný novelista a historik (nar. 1503, zemř. 1574); *Ponce de Leon* (1527 až 1591), bratr klášterní, zastupující v poësii španělské nadšenou zbožnost *náboženského* lyrismu, stránka to, která, jak znalcům historie umění známo, je také hojně zastoupena v malbě španělské; a *Fernando de Herrera* (nar. 1534, zemř. 1597), nejznamenitější španělský lyrik, nazván podle platonického zvyku 16ho věku od krajanů svých „divin“ božský. Fernando de Herrera, básník života jinak málo známého, překonal ve svých „kanzionách“ a znělkách, jakož úplně již antických „elegiích“ a „ódách“ ještě Garcilasa lahodou jazyka, a opravdu antickou slíčností myšlenek. Pokud klasicism řecko-římský měl vliv na povznešení novoevropské lyriky, patří Fernando de Herrera ještě zcela jinak do první řady, než mnohovykřičený za své doby Francouz Pierre Ronsard. Jakkoli básníci novoklasického směru jen mimochodem a k vůli porovnání vcházejí v soustav spisu našeho, podáváme zde nicméně na ukázku Herrerovu „kanzionu na spánek“ (al sueño), snad nejkrásnější básnickou apostrofu, již španělský klasicism vytvořil. Český náš překlad nedostihuje arci ani co do lahody jazyka ani co do spracování myšlenek španělský original:

O libý spánku! jenž u vzletu líném
těžkými křídly, zdobenými květem
vlčího máku vlaješ usínavě,
o čistým tím a vzdušným nebes stínem
povznes se k západu znenáhlým letem,
a vlahou natři hravě
mé smutné oči! ach v té vřavě
mých trýzní starých hlava mi jde kolem,
propadá duše zlým bez konce svádám,
a trpělivost ochabuje bolem;
přijď ke mně, přijď, pokorně žádám,
přijď ke mně, libý spánku, jenž jsi blažil
Junony Nymfu, a tím přízně její zažil.

Nebeský spánku, slávo smrtelníků!
útěcho blahá ztrápenému želem,
přijď, laskavý sne! přijď mi ku pomoci,
a zabraň strážně nových bolů vzniku,
mír učiň v cítění mém rozechvělém!
netrp, by vzdálen moci
tvé hynul, jenž byl tvým po tolik nocí!
není to zatvrzelost zapomínat
to srdce osamělé,
jež dobrodějstvím tvým usínat
by stále chtělo úplně a cele?
přijď, spánku líbezný, přijď dárce štěstí,
v umdlévající duši mír přijď snésti!

Nechť zkusím vládu tvou v té tísni svojí,
skrop skráň mou, spánku! tou svou vlahou svatou,
a zadrž návrat kmitající zoře!
o shledni na palčivou úzkost moji,
jak víří myšlenky mé, trou se, matou!
hle! slunce vstává z moře,
tak čelo svlažíc sžeň s mých skrání hoře!
vrať se mi, milostný můj, vlídný spánku,
nade mnou křídla zdvihni
a v třepetavém, lahodném jich vánku
Aurory kmite první s okna mihni,
a co mi chladnou nocí odpíráno,
nechť nahradí mi ještě blízké ráno.

O věnec spánku! z květu makového
nabízím tobě, rač jen na mé oči
opuštěné vykouzlit vliv svůj sladký!
nechť v proudy zápachu se závratného
znenáhla těžká víčka moje smočí,
a tento tlak tvůj hladký
zmař bdělosti poslední pozůstatky!
pojď, sníčku milostivý, lehkokrevný,
hle zaplašujíc stíny
již na Východě příchod Féba zjevný,
o pojď, pojď, sníčku dobročinný! . . .
už mizí bol! — teď kroky tvé nechť spějí
v milenky náruč Nymfy Pasithey!

Petrarkism byl při všech přednostech svých oslňujících předc jen poësie *učená*, která v inteligenci španělské budila sice obdiv, ale žádného ohlasu nedocházela u lidu, jenž zpíval nejraději staré romance o „Cidu“, s opovržením od-

bývané od „poëtů“ klasicky vzdělaných. Činilť tedy předce i básníci čelnější starým romantickým upomínkám leckdys ústupky, a psali vedle „kanziony“ a sonettů také sem tam v krátkých „redondillách“, nebo lehké, zpěvné „letrilly“ a „glosy“, při nichž refrain byl věcí nezbytnou. Nepřítelem Petrarkistův byl *Cristoval de Castilejo*, sekretář krále českého Ferdinanda I., u něhož ve Vídni při dvoře žil, avšak opozice jeho neměla dosti výsledku. Také čelní portugalští básníci psali kromě veršů v jazyku svém rodném ještě verše španělské, a sice lehké, zpěvné písně oblíbené u lidu. Tak *Gregorio Silvestre* (zemř. 1570), *Francesco Saa de Miranda* (zemřel 1558), přede všemi pak *Luis Camoëns* (nar. 1524, zemř. 1579). Jeť to vlastně jediný z portugalských básníkův, vůbec nečetných, kteří jsou v ostatní Evropě známi. Proslaven je i pro svou velikou epickou báseň „Lusiadové“, anaž konkuruje s nejlepšími romantickými epopejemi Italie a předčí cenou poëtickou všecky španělské. Camoëns je i jinak zajímavým pro své osudy, pro svůj dobrodružný život válečnický a námořnický a svou šlechetnou povahu. Básníci, stížení za života svého strastmi, jako Dante, Camoëns nebo Cervantes, jsou již sami sebou zajímavějšími věkům budoucím, než sokové jejich, třebas sebe nadanější, života však šťastného. Cítíť se soucit náš jaksi zavázán, splatit mužům takým dluh nepříznivé jich minulosti. Láska k jisté dvorní dámě znechutila Camoënsu portugalskou vlast, tak že se dal do služeb místokrále portugalského ve Východní Indii. Ale básnická jeho přímost a závist soudruhů ztrpčily mu život i zde, tak že byl ode dvora vypovězen. V osamělosti psal své „Lusiady“. Bouře mořská jej zastihla na zpáteční cestě, z níž jen s nejvyšším nebezpečím vyvázl, drže u prostřed vln mořských, s nimiž zápasil, jediný svůj poklad, svou báseň. Konečně zemřel Camoëns v Lisaboně, kdež věrný služebník delší čas žebrotou před hladem jej chránil, ode všech opuštěn ve veřejné nemocnici. Dnes vřaďuje jej arci nejen jeho vlastní národ, ale celá Evropa mezi nejznamenitější básníky 16ho století. A již za šestnácte let po smrti jeho

hledali Portugalci mezi mrtvolami z nemocnice Lisabonské kdesi nepečlivě pohrobenými tělo básníkovo, aby je slavně pohřbili a postavili pěvci „Lusiadův“ slavný pomník. Poslyšme jednu roztomilou jeho „letrillu“ z let tuším ještě mladších, kde tento syn námořníkův a sám též námořník v jazyku španělském líčí touhu po moři:

Vábí mne to, matko!
jíti na lodici,
já s mým námořníkem
chci být námořnicí.

Táželi se někdo,
kam to půjdu s ním?
já se po tom neptám,
ach, což sama vím?
uštknul hoch mne hrdý
ohněm smědých lící,
a já s námořníkem
chci být námořnicí.

Vše-li učiním proň,
to mne umoří,
bych zůstala tady,
když on na moři.
Zhyne-li, i já chci
života se zříci,
já s mým námořníkem
chci být námořnicí.

Rcete vlny mořské,
viděly jste kdy,
aby hezká dívka
zašla na vody?
však co vše nedoufá
děva milující!
Budeť s námořníkem
třebas námořnicí.

Mezi velikým davem lyrických básníků století 16ho ve Španělsku jsou též dva svatí, sv. *Juan de la Cruz* a sv. Terezie, nazvaná *Teresa de Jesus*, oba prohlášeni za svaté pro svou mystickou, exstatickou lásku k ukřižovanému Kristu. Tato unešená, všeho světa zapomínající zbožnost, která zhusta

zastoupena je i v španělském malířství Moralisem, Herrerou Starším, Riberou atd., jeví se v literatuře a poësii znamenitým lyrikem *Ponce de Leon*, *Lopem de Vega*, *Archangelem de Alarcon*, *José de Valdivieso*, *Diegem de Murillo* (na rozdíl od malíře Estebana) a zvláště oběma výše jmenovanými svatými. Karakteristické při tom je jen to, že ani tito španělští svatí, jako Terezie a Juan de la Cruz, nebo jinak muži života svatého, jako profesor na universitě v Salamance a zbožný básník Ponce de Leon nicméně neušli výslechův „svaté" inkvizice. Lyrika jejich, již by bylo možno nazvati „nebeskou", tvoří, jako stejným duchem prodchnutá malba karakteristickou zvláštnost poësie, a jakož Lopem de Vega a Calderonem vidět, i dramatické poësie španělské, tak že nelze ji v přehledu literárním ignorovati. Jak svatý Juan de la Cruz tak svatá Terezie psali celou řadu mystických spisů v prose, a básně, z nichž plane nejhoroucnější láska ku Kristu. Dlužno zaznamenati, že přes tuto snivost mystickou byla zvláště sv. Terezie žena velmi energická, která v úkolu svém, v zakládání ženských klášterů Karmelitánských, překonávala hravě všecky hmotné, finanční atd. překážky. Poslyšme na ukázku tohoto „exstatického" španělského sonetismu znělku sv. *Teresy de Jesus* (zemř. 1582) „a Cristo crucificado" (na ukřižovaného Krista):

Ne to mne pudí milovati tebe,
ne proto k tobě duše má pohlíží,
že, Pane! pekla strach mi srdce tíží,
ni žes nám věrným slíbil svoje nebe.
Samému Tobě odevzdávám sebe,
jen Tobě, jejž zřím viset zde na kříži,
jak v bolestech se hlava tvoje níží,
a valně dřevo svatou krev tvou střebe.
Tak mne tvá krása neskončená jala,
že byť i nebe nebylo ni pekla,
já věčně předc bych tebe milovala.
Nic nejsi dlužen mi za lásku moji,
neb bych i věčné odměny se zřekla,
a zdarma tobě dala duši svoji.

Mezi nejslavnější básníky španělské náleží *Miguel Cervantes de Saavedra* (nar. 1547—1616), muž, který v mnohém ohledu podoben jest Camoënsovi. Bylť Cervantes postavením svým společenským voják, jenž u Lepanta, první to vítězné bitvě křesťanův proti Turkům (1571), ztratil rameno, na štěstí jen levé. Později upadl v Alžíru v otroctví a byl jen s velikým finančním namáháním rodiny své vykoupen. Aby splatil dluh, psal četné novely, mezi nimiž vyniká „Persiles a Sigismonda“, zvláště pak román „Don Quixote,“ v němž polo s humorem polo s trpkostí člověka zklamaného na mnoze sama sebe líčí. Po celý věk svůj zápasiv se závistí a zneuznáním na jedné, s bídou hmotnou na druhé straně, zemřel takořka o hladu v chudém příbytku téže ulice, z níž několik let později měl Lope de Vega pohřeb královský. Cervantes, jenž jako čelní básníci tehdejší doby psal též pro divadlo, vynikl méně v dramatu a v lyrice, a děkuje svou slávu světoznámému svému „Don Quixotu“. Podáváme zde prosaický překlad jedné básně jeho, která jakkoli se nachází v „Don Quixotu“ a básník netáhne přímo k sobě její obsah, nicméně hluboko dovoluje nahlednouti v Cervantesovo rozervané nitro: „Co ukrádá mi blaho mé? pohrdání. A co bol můj rozmnožuje? žárlivost. A co na těžkou zkoušku vydává mou trpělivost? vzdálenost. A tak na strasti mé žádný nedostačí lék, poněvadž mé blaho vraždí zároveň s nadějí: pohrdání, žárlivost a vzdálenost.“ — „Co mi tento bol můj způsobuje? láska. A co slávě mé se v cestu staví? štěstí. A kdo dopouští, že žal ten nesu? nebe. A tak bojím se i umřít v tomto boji matném, poněvadž se k záhubě mé spojují láska, štěstí ba i nebe.“ — „Co můj osud napraví kdys? smrt. A co pomůže mi k blahu lásky? změna. A co hoře moje jednou zhojí? šílenost. A tak jest nemoudré počínání, chtít ukájet tu vášeň zlou, když jediné jsou pro ni léky smrt, změna a šílenost.“ —

Zcela jiného zrní než Cervantes byl *Felix Lope de Vega Carpio* (nar. 1562, zemř. 1635), za svého života ve velikém davu španělských básníkův rozhodně král. Kromě Petrarky

snad žádný spisovatel nezažil tolik slávy již za živa, i Voltaire a Goethe nepředčí v tomto vzhledě Lope de Vegu. Množství vyznamenání lichotivých se mu dostalo od mnoha králův Evropy a i od papeže Urbana VII. Když zemřel, trval pohřeb po ulicích Madridu devět dní. Viděti Lope de Vegu bylo chloubou pro každého cizince, jenž přišel do Madridu, a nazýván nebyl jinak než „zázrak světa“ a „fenix duchův“. A předce co básník nestojí Lope de Vega příliš vysoko čtenáři nešpanělskému, pravé poësie trvalé ceny nezdá se být valně v ohromné spoustě jeho spisů. Ale žádný básník nevládl krásným jazykem, v němž se narodil, nikdy s takovou obdivuhodnou lehkostí, zručností a vůbec s routinou téměř báječnou, jako Lope de Vega, největší to rýmař, největší improvisator, kterého kdy zrodil svět, a kterýž je tuším také zjevem nemožným v jazycích méně rýmovných, než španělština nebo vlaština. Lesku povrchního i skvělosti oslňující, půvabův formálních je u něho valně na to zběžné jeho pracování, ale hloubky přílišné v jeho poësii hledat nesmíš. Co lyrik jako dramatik uhodil trefně na ty obě krajnosti v jižním temperamentu Španělův, na zbožnost až unešenou, a na smyslnost unylou v požívání. Moda španělská století 16ho a 17ho nekladla, již od Garcilasa de la Vega začínaje, básníkům španělským uzdu cudnosti přílišnou. V líčeních pastýřského milování v přírodě hodně „svobodné“ ubíhá hlavně španělská lyrika, jako v zamilovaných intrikách a manželských nevěrnostech španělské drama — tento tón despotismu španělskému nepřekážel. Vedle toho zaznívá také struna vlastenectví, ale vždy jen toninami oslavy, forte opozice schází naprosto. Lope de Vega, klasik a romantik zároveň, má skvělou „cancion“, vlastně odu, začínající slovy „o drahocenná svobodo, dražší nad zlato a nad veškeré statky šíré země“ — avšak míní tím svobodu chudoby pastýřské! Jeť to variace na známou Horácovu odu „beatus ille“, v níž starořímský hospodář blahoslaví sama sebe, že ještě otcovský statek drží, a že „svými“ voly oře. Abychom poskytli čtenářům českým přibližný obrázek o čistě zevních

efektech poëtické mluvy Lope de Vegy, klademe sem překlad jedné jeho znělky „na říčku Manzanares," na níž, jak známo, leží Madrid.

O teď květ vonný myrty a verbeny
smíš jásající rukou vložit na ty
své skráně, Manzanares rákosnatý!
ty nad veletok Taja povýšený!

Vždyť viděl šťastných vod tvých průsvit sklenný
koupající se Lucindy mé paty,
teď arci perly házíš, písek zlatý,
když růže její zlíbaly tvé pěny.

O závidí ti, řeko! ret můj chtivý;
aby mé lásky jednou žár byl ztišen,
žárlivé toto vznáším k tobě přání:

bych proměněn v tvůj písek lichotivý
směl dotknout se, s tvým vodoběhem smíšen,
těch pat hebounkých v sladkém zulíbání.

Básnictví, kteréž nemůže národu, k němuž se obrací, stravou sytější posloužit, než sladkými pamlsky a nevyplňuje jinou úlohu než pouhé zábavy, nemůže trvat na dlouho při pouhém jazykovém a rýmovém formalismu. Básnictví italské zůstalo po politickém úpadku Italie ještě krátký čas státi na výši, básnictví španělské však, co do zevních osudů italskému nejpodobnější, klesalo dříve, než válkou o posloupnost na začátku 18ho století začala klesat politická moc Španělska. Již v 17tém století, kde španělské drama mělo ještě svého Calderona, je lyrika vlastně již na mizině. Mohlit bychom co pokračovatele lyrického směru Garcilasa a Herrery jmenovat ještě oba *Argensoly*, *Francisca de Rioja*, avšak jmenování jmen nemá účelu, když v poësii neučinili žádného pokroku. Z pouhé „kultury" jazykové vyvinul se tak nazvaný „kulteranism" nebo podle hlavního svého zástupce *Góngory y Argote* „gongorism" zvaný, frásovitá to nabubřenost jazyka a přehánění umění komparace a figur, čímž mluva ztrácela slíčnou jednoduchost a nabývala vedle přímé nesrozumitedlnosti na nejvýše ještě zvýšené necudnosti. Špatně pochopený

klasicism měl všude podobné resultaty, Gongorism ve Španělsku, Marinism v Italii, Euphüism v Anglicku, o něco později Lohensteinism v Německu. Jen ve Francii zachránil mužný sloh Corneilla a zdravý smysl Molièra poësii před týmže planým frázovstvím, jehož působení, ovládajícího Evropu v druhé polovici 17ho století, literatura francouzská nebyla nicméně také prosta úplně. Celá řada Molièrových komedií, především „les precieuses vidicules", to dokazuje. Španělská lyrika zlaté doby „Gongorismem" úplně dodělala. Během 18ho století byla v literatuře španělské úplná takořka noc, a teprv v 19tém století, v tomto věku všeobecného probouzení národův pozapomenutých, se národ španělský začíná povznášet k rozkvětu pořád nadějnějšímu.

Jeden z poslednějších lyriků španělských 17ho století byl král Filip IV. sám, jinak též čestně jmenován co dramatik a Maecenáš básníkův a malířův, nepřekonaný v tomto ohledu žádným jiným panovníkem své vlasti. Nechať tedy uzavře se náš přehled španělské lyriky jednou jeho znělkou „na smrt", která dokazuje, že přes tento lesk zevní v srdci královském nebylo stejně teplo i jasno. Zníť překlad český asi takto:

O! mocný dojem příchod smrti jesti,
a pevný její krok, ne od všech pochopený;
ji vítá Mithridates přemožený,
jí leká se Pompejus ve svém štěstí.

Ne vždycky vidí v ní lék pro bolesti
své chuďas, světa klamem umořený,
ač zdá se, že proň život pozbyl ceny,
a smrt k věčnému spánku cestu klestí.

Jeť přístav smrt, kde mořském u příboji,
když zmítá naši loď vln přemohutnost,
se vřava bouře posléz upokojí.

Jeť vlídná její zdánlivá ukrutnost,
a jestli za něco ten život stojí,
jest to, že umírání je v něm nutnost.

Lyrika a minstrelství staroanglické.

Co dnes nazýváme jazykem „anglickým,“ jímž mluví nejčetnější a nejmocnější kmen světa v království velikobritanském a v Americe, jakož i v Austrálii a v četných koloniích Anglie, je nejmladším, ať tak díme etnografickým výtvorem dějinstva. Jestliže novověk od konce asi patnáctého století vykazuje vzhledem k národnímu rozvoji nějakou zvláštnost porážející velikolepostí svou všecko přirovnání, jest to báječný vzrůst kmene anglického. Za královny Alžběty byl národ anglický sotva přes pět milionův četným, a písemnictví jeho počalo se rozvíjet, dnes po půl čtvrtu století je plémě anglické silné na 90 milionů, a literatura jeho je, i co se básnictví i vědy i praktických směrů týče, první literaturou světa.

Plémě anglosaské, příbuzné německému, zejmena saskému kmeni, osadivši za doby stěhování národův římskou Britanii, mělo v století 9tém, za krále Alfreda, literaturu vědeckou a i básnickou, z níž však nevelké se zachovaly zbytky na naše doby. Jazyk oněch památek je od nynějšího jazyka anglického podstatně rozdílný. Rok pak 1066 byl pro anglosaskou část Britanie osudným. Vévoda Normandie Vilém, nazvaný „Dobyvatel“, přeplul s četným vojskem přes kanál, dobyl Anglie, a poraziv anglosaskou šlechtu rozdělil celou zemi mezi své rytíře. Anglosaština se stala opovrženým jazykem vesničanů, zvláště horalů, normanská frančina jazykem dvoru, panstva, a pokud latina dovolovala, i duchovenstva. Když provensálské básnictví a romantika v 13tém století byly v plném rozkvětu, zastihly v Anglii vládnutí, málo obmezené, jazyka francouzského. Trouvéři, dvorní zpěváci (ministeriales) v Anglii pro to „minstrelové“ nazvaní, zpívali po dvorech královském a šlechtických své kanzony a romance v jazyku francouzském, a přednášeli v témže jazyku svá epická skládání, své „chansons de geste“ o skutcích hrdinských, kteréž lišily se od francouzských tím, že látky své čerpaly z dějinných upo-

mínek *domácích*, z dávné historie Anglie, vypravujíce tu o starokeltickém králi Artusovi a jeho dvanácti paladinech, Tristrámu, Parcivalu, Lancelotu, Lohengrinu, o královně Ginevře atd., tu zas o Brutovi, „prvním anglickém králi,“ o Learovi a jeho třech dcerách atd. Neobyčejná rozšířenost, jakéž tyto pověsti po celé západní Evropě došly, zvláště ty bájového kruhu Artusova se týkající, měla sice hlavní příčinu svou v mocném vlivu jazyka francouzského po úpadku Provensi, zvláště od dob založení university v Paříži v 13tém století, hlavní to university středověku vedle Bolognesské; avšak předce jako by již předzvěstí byla bývala toho vůdcovství, jakéž vlast téhož Artuse, Britanie, povolána byla jednou v Evropě dosáhnouti. Básničtí původci těchto v staré historii Anglie nasbíraných „chansons de geste“, pokud jmena jejich známa jsou, jako Wace (básník „Bruta“ obsahujícího zvláště též pověst o Learovi a jeho dcerách, dále básník rýmovaného románu o normanském vévodě Rollo), Tomáš Learmount of Ercildoun (básník jednoho z četných Tristramů), Kendal (rovněž básník, jinak neznámý, Tristrama) náleží arci oboru epickému a do středověké literatury francouzské, a z Francie se rozšířili jejich a rozličných jejich předchůdcův „Tristramové“ a „Parcivalové“ po ostatní západní Evropě. Avšak jiní minstrelové vedle nich a po nich, jmen neznámých, složili celou tu velkou řadu kratších písní epických, skotských a anglických „balad a romancí,“ které nejznamenitějším anglickým básníkům doby Alžbětinské a pozdější, jako Spencerovi, Shakespearovi (Lear již před Shakespearem byl dramaticky spracován), Ben Johnsonovi (Robin Hood), Miltonovi, Jiřímu Lillovi (Barnwell), Priorovi („Henry and Emma“ básněno podle „The nutbrown -maid“), Walteru Scottovi a Burnsovi sloužily co látky k epickým nebo dramatickým básním, a k jichž sbírání a vydávání zavdal r. 1765 podnět biskup Percy svou knihou „Reliques of ancient english poetry“. Od doby Percyho bylo v sbírání starých těch minstrelských písní pilně pokračováno, a založena k tomu účelu celá společnost „Percy-society“,

která dosud sebrala starých těch básnických památek asi dvacet dosti tlustých svazků. Z toho patrno, že o literárních památkách tak četných a rozsáhlých, které kromě toho rovněž jako španělské romance o „Cidu“ nezcela náležejí v obor této monografie, můžeme povědít jen několik málo přehledných slov; zevrubnější o nich pojednání, jakož vůbec o evropské národní, od neznámých pěvců z lidu pocházející poësii, tvořilo by látku nesmírně bohatou ku zcela samostatnému spisu. Na druhé straně jest ovšem nepopíratelno, že z veškeré epiky národní mají zpěvy minstrelské nejvíce v sobě živlů romantických, ježto je při nich i rým i refrain i zpěvnost i co do ducha milostnost a rytířskost. Takž se na př. od romancí francouzských *Andefroi le Bastart* neliší zpěvy minstrelské takřka ničím.

Starobylé ty anglické a skotské „písně, romance a balady“ jsou tedy na rozdíl od románův Wace a Tomáše z Erceldounu rázu buď zcela, anebo alespoň více *lyrického*, než epického. Ony se zpívaly a ne jen pouze recitovaly k průvodu hudebního nástroje, „viele“ nazvaného, podobného tuším asi kytaře. Podstata pak lyričnosti leží v *zpěvnosti*, neboť i francouzská romance a pastorela má podobně mnoho dějových momentů, jako staroanglická „balada“. Se zpěvností těchto staroanglických balad a romancí souvisí také jiné jich vlastnosti oboru lyričnosti náležející, jako že jsou skládány v *slokách,* a ne jako středověké „chansons de geste“ ve verších nevázaných — co Italiané nazývají „versi sciolti“ — dále, jakož již povědíno, refrain nebo alespoň silně na refrain připomínající figura opakování.

Tak jako balady a romance tyto stojí krajně na rozhraní lyričnosti a epičnosti, tak stojí podobně také u prostřed mezi *romantikou* a mezi poësií „národní“ v přesnějším slova toho smyslu. S národními písněmi, na př. Malorusův, Srbův atd. mají to společné, že básníci jejich jsou neznámi, a že se zachovaly ústním podáním a zpíváním mezi anglickým a skotským lidem. Všecko ostatní však, obsah jejich, rytířské boje, milostná dobrodružství, turnaje, vystupování duchů,

příšer dračích, pidimužíků atd., náleží romantice. Staré anglosaské básně byly totiž nerýmované; jedinou veršovou okrasou jejich je jako u básní starogermanských aliterace, ač i později na počátcích umělého básnictví anglického činěny pokusy („Vision of Piers Ploughman" od Longlanda v 14tém století), aby staronárodní ona aliterace zavedla se opět v básnictví, ovšem bez trvalého výsledku. Rým přišel do Anglie s normanským rytířstvem. Několik řádkův na smrt krále Viléma Dobyvatele v kronice na začátku třináctého století psané, je první objevení se rýmu na půdě britanské. Staré anglické „romance, balady a písně" jsou pak naskrze rýmované, a rýmování větším dílem správného a dosti umělého, jako v ostatní romantické lyrice.

Jako „romance a balady" tyto stojí u prostřed obecněevropské tehdáž romantiky a poësie národní, tak tvoří zase přechod na půdě britanské z francouzského do *anglického* mluvení, básnění a zpívání. Některé z populárních oněch zpěvů, jež Percy a jeho stoupenci sebrali a uveřejnili, povstaly snad již na konci třináctého století, většina ovšem později, až asi do konce století šestnáctého, kde romantika vůbec všude za své brala. Čeho o původu a původcích těchto znárodnělých zpěvův kritickou kombinací možno bylo dopátrati se, a co možno říci o ohromném jich vlivu na veškeré naše básnění, jest asi toto. Stav „minstrelů" byl během století třináctého na vrcholu svého významu a sociálního postavení. Byliť v podobném asi čestném a privilegovaném poměru, jako jsou nyní herci „dvorní" tehdáž „dvorními" básníky, nesouce erb svého pána pověšený na stříbrném řetězi kolem krku, hudební svůj nástroj a klíč k jeho natahování na červené hedvábné stužce. Oděv jejich dlouhý háv, mnišskému podobný, s visutými rukávy, v dřívějších dobách pak lehčí, elegantnější, snad zcela rytířský. Během pozdějších století klesali minstrelové v obecné úctě a vážnosti pořád hloub, básnění jejich zvrhlo se na více méně sprosté žebravé písničkářství, až konečně královna Alžběta v dekretu svém r. 1597 vrhla příkré světlo na úpadek ře-

mesla těchto znárodnělých pěvců, počítajíc „kočovné minstrely“ do kategorie žebráků, otrapů a vagabundů. Cromvell pak, jakož celá vláda puritánská vůbec ráda stotožňovala umění s nemravností a lehkovážností, milujíc jen nábožné zpěvy kostelní, zakázal pěvecké potulnictví přísnými tresty. Tak tedy asi vyhlíželi více méně původci těch znamenitých „balad“, jimž se od Percyho a Herdera počínaje obdivuje celá vzdělaná Evropa! Za doby arci, kde národní básnictví nebylo ještě v té modní vážnosti geniálního samouctví, jako je od dob Herdera a Goetheho až do našich dnů, byly úsudky básníkův na slovo vzatých o anglických baladách a romancích asi rozdílné, jakož také ne všecky ty populární zpěvy jsou vždy na stejné výši básnické; avšak souvislost svou se starým kořenem národní tradice nezapřela anglická umělá poësie nikdy. V takové opovrženosti, jako byly národní romance španělské o „Cidu“ u učených „poëtův“ španělských Garcilasa a Herrery, anglické národní balady u tvůrcův a zakladatelův učené poësie anglické nikdy nebyly. Ukázali jsme výše, kterak Shakespeare, Ben Johnson a Walter Scott u národních baladistů sem tam chodili do učení, ale i výroky jiných spisovatelův podávají příznivé svědectví o úctě, kterou vždy chovali k staré národní poësii. Chausser vyhlíží sice na jednom místě svých „Canterbury tales“ (v rýmovačce o „panu Topasovi“) jako by si z minstrelských rytířských písní posměch dělal, avšak na jiných zase místech svých rýmovaných novel předce sám nemálo do romantiky zabíhá. Sidney, básník „Arkadie“ za doby Alžbětinské a ještě proslulejší svým pojednáním „defense of poetry“ proti puritánům namířeným, pravil, že kdykoli starou baladu „Chevy chasse“ slyší, zní mu „do uší mocně jako hlahol trouby válečné.“ (I never heard the old song of Percie and Douglas, that I found not my heart moved more than with a trumpet.) Fletcher nechává ve svých dramatických kusech zpívat staré balady, a také Addison se obdivuje některým za jeho časů od lidu zpívaným písním národním. Není tedy divu, že sbírka Percyho snad více než cokoli jiného přispěla k upadání na

konci minulého století klasického vkusu, a k zrození novoromantiky na jedné a národní poësie na druhé straně. Jako kdysi britanský král Artus byl nejoblíbenější figurou středověkého románu, jako od sedmnáctého století svoboda lidu v celé Evropě viděla v Anglii přední svou bojovnici, tak i moderní úcta k národní poësii a s ní úcta k duchu národnímu vůbec má první počin svůj v téže Anglii: v uveřejnění anglických balad Percym; v obdivu toho drobromyslného Macphersonova podvodu s Ossianem; v básníku skrz na skrz národním jako Burns, jenž dřív a snad i rozhodněji než Viktor Hugo porazil klasicism na hlavu; v spisovateli důmyslném jako Walter Scott, jenž v duchu starých balad utvořil skvělý počátek k modernímu historickému románu, k té předůležité stránce novověké básnické produkce, anaž nejmocnější byla buditelkou lásky každého jednotlivého národa k jeho historické minulosti. Evropa byla pseudoklasicismem tak přesycena, že Ossian a minstrelové jako svěží vzduch horský rychle sfoukli parukový pudr s kadeří modistů 18ho století, za „pastýře“ maskovaných. Hle veliký ten obrat, jejž ve spolku s prvními duchy Anglie a s německým Herderem způsobili ve veškerém našem vkusu staří angličtí „minstrelové!“

Ještě několik slov o tom, kterak ony „balady a romance“ národní tvoří přechod na půdě britanské z francouzského k anglickému básnění. Jazyk anglosaský, ještě v třináctém století opovržený jazyk potlačeného kmene, jen na vsi bídně živořící, začal během téhož století poznenáhla, ale mocně přeměňovati panující frančinu, postavil celou řadu svých kmenův slovesných, zájmenných, přídavných rovnoprávně vedle lexikálních forem francouzských, a asi v druhé polovici čtrnáctého století hotova byla první spisovná *angličina*, jazyk nový, divná analytická smíšenina normanské frančiny a staré anglosaštiny, jazyk nehudební, daleko vzdálený melodie zvukův italských a španělských, ale jazyk plný energie a síly, jenž z dvojího stejně bohatého pramene, z frančiny a anglosaštiny, beře svou nesmírnou hojnost významův, jazyk

konečně, jenž ku konci 14ho věku již vystačil Wiklefovi na populární překlad bible, a Chausserovi na vytvoření podle vlašských vzorův prvopočátkův anglické literatury. Bylať arci na konci století čtrnáctého vedle nové angličiny ještě také frančina v modě, zvláště u dvora královského a ve vyšší šlechtě, avšak byla již tak zpotvořena, že dle jedné poznámky u Chaussera žádný rozený Pařížan té londýnské frančině nerozuměl. Konečná pak porážka králův anglických na půdě francouzské rozhodla osud anglického jazyka. Kdyby se bylo Plantagenetům podařilo v stoleté válce o korunu francouzskou této trvale dobyti, byla by angličina zůstala pouhou vesnickou a měšťáckou hatlaninou beze vší budoucnosti, a jazyk dvorní, francouzský byl by z nové residence Plantagenetův, z Paříže, mocněji zaplavil celý ostrov britanský, pouhý to přívěsek velikofrancouzské říše. Avšak osud tomu chtěl jináče. Zasáhnutím francouzského *lidu,* měšťanův a vesničanův do války, anaž dříve se rozhodovala mezi obojí šlechtou, mohutným zjevem panny Orleanské stala se Anglie neodvislou, samostatnou, svou vlastní. Vražedlným bojem mezi „červenou a černou růží“ se konečně doplnila vůle osudu. Veliká část staré normanské šlechty zahynula na straně jedné i druhé, a jazyk měšťanstva, jazyk *lidu,* angličina, stal se jazykem dvorním. Chausser zde, Basselin a Villon tam obráželi obrat ten v poësii. Přišel konečně ještě slavný věk Alžbětin, této měšťanské královny, a nejmladší jazyk Evropy rozkvetl na rozhraní šestnáctého a sedmnáctého věku v literaturu mocnou a mohutnou, neboť jí jeden z největších básnických duchův světa, Shakespeare, vtiskl pečeť ducha svého. Až do počátku ještě 18ho století zachovalo se v jistých úředních formulích užívání francouzského jazyka v Britanii, avšak zvykový tento šlendrián byl jen jedním z četných důkazův tuhého konservatismu anglického ducha. O nějaké seriosní konkurenci s angličinou, dorůstající k postavení zrovna světovládnému, nemohlo být u frančiny od 15ho století již více řeči.

Mezi tím, co tento jazykový převrat trval, povstaly anglické a skotské balady. Účastnily se tedy převratu toho.

Má se za to, že ony balady a romance, které historické události z dvanáctého, třináctého i čtrnáctého století opěvují, složeny byly původně v jazyku francouzském, a nynější jich anglický text že tedy jest pozdější překlad. Tyrwhitt a Craik, kritikové angličtí, kteří se s historií tohoto národního básnictví zabývali, domnívají se, že před Chausserem nebyla žádná balada psána původně v jazyku anglickém, a že tedy všecky skotské a anglické zpěvy sem náležející (které pak to zejmena jsou, nelze s jistotou udati) jsou překlady z frančiny. V druhé asi polovici století čtrnáctého, kterýžto čas zdá se vůbec být zlatou dobou těchto zpěvův národních, nepovstala už žádná balada jinak, než v anglickém jazyku. Během patnáctého a šestnáctého století složeny byly, ovšem anglickým jazykem, ještě některé balady, avšak již v menším počtu a snad také už menší ceny poëtické.

Naznačivše takto romanticko-národní ráz starých písní minstrelských a historicko-jazykový jich původ, poukážeme ještě zevrubněji k jednotlivým z nich, pokud to při velikém jich počtu v přehledu našem možno. Za nejznamenitější pokládají Angličané zpěv nazvaný „Chevy chasse“ (Honba na horách Cheviat). Balada ta přes všecku poëtickou cenu svou je významu více lokálního, v ostatním světě méně známá. Pojednává o pohraničných bojích mezi Anglickem a Skotskem za králův Jindřicha (IV.?) anglického a Jakuba (?) skotského. Markrabě Northumberlandský, pohraniční strážce říše krále Jindřichovy, učiní k bohu přísahu, že bude honit v Cheviatu, na půdě skotské. Douglas, markrabě Tiwdalský, skotského království strážce, přísahá, že to zamezí. Povstane krvavá bitva, v níž oba markrabí padnou a s nimi množství jich rytířů. Poslední sloka „Chevy chasse“

„God save our king and bless this land“ etc.
(chraň bože našeho krále a žehnej této zemi)

připomíná začátkem svým moderní anglickou královskou hymnu. Jiná populární balada je o Robinovi (Robin goodfellow) čili Puckovi, rozmarném to nočním diblíku, personi-

fikaci bohyně Náhody, jenž od „krále duchův a stínův, Oberona“ poslán provádí za svitu měsíce na lidech, zvláště děvčatech, rozličné rozpustilé šprýmy. Německý, do našich českých hor přenešený „Rübezahl“ má mnoho bájového příbuzenství s anglickým „Robinem“. Velmi možno, že Musaeus, sběratel německých báchorek o Rübezahlovi, měl rozličné kousky Robinovy před očima, jež jen šířeji rozvedl a přídatky vyšperkoval. Shakespeare svým „Snem noci Svatojanské“ vyvedl z Robinových čili Puckových žertů na zamilovaných rozmarnou fantastickou báchorku. Podobně přidělil Ben Johnson, sok Shakespearův v dramatickém básnění, rozmarnému šotku Robinovi vedoucí roli ve svém divadelním žertu „Love restored“ (Obnovená láska). Balada „Robin Good-Fellow“ je snad současná oběma těmto anglickým dramatikům, a skládání již značně umělého. Její refrain: „I wend me laughing ho ho ho,“ nebo „and loudly laugh out ho ho ho“ atp. smyslu větším dílem toho „pak vysměju se jim ha ha ha,“ nebo „pak prchnu se smíchem ha ha ha“ dodává baladě té zvláště hravého, žertovného přídechu. „Královna Mab“ také z anglické poësie u Shakespeara a Shelleye známá vypadá jako sestra Puckova v kouzelné říši báje.

Znamenitých poëtických kras a také hlubší morální ceny má do sebe zpěv o „černosmědé dívce“ (the nut-browne mayd), vlastně básnická dvojmluva, jakýsi druh „tenzony“ mezi milencem a černotvárnou milující dívkou, která s mužem srdce svého snáší veškerou bídu vyhnanství a všecky strasti a nebezpečí lesního potulku. Konečně tklivými barvami líčená věrnost její dojde odplaty. Milenec jí vyzná, že jen na zkoušku věrnosti její dělal toulavého vypovězence, že je bohatým hrabětem a vezme ji za manželku. Jest to pozměněná poněkud historie Griseldy, ač jemnějšího zrní a barev méně příkrých než Griselda, a pochází asi z konce čtrnáctého století. Balada o „černosmědé dívce“ byla v Anglicku tak populární, že na jejím základě vzdělali v století šestnáctém až i píseň kostelní.

Dojemně smutná je balada „The children in the wood“ (Děti v lese). Děti tyto jsou malý hošík a děvčátko, jimž rodičové zemřeli, a jež otec umíraje bratru svému dal v poručnictví. Avšak strýc z lakotnosti, poněvadž děti měly značné jmění, poslal je za nějaký čas s dvěma hanebníky do lesa, aby tito je zabili. Jeden z vrahů byl mysli lidštější a vyrval děti svému soudruhu, avšak odešel do města, opustiv děti bez pokrmu v lese. Ubozí na té poušti zahynuly hladem, jeden druhému v náručí. Ke konci vypisuje balada, kterak bůh potrestal zatvrzelého ujce a vraha, jenž děti tak nemilosrdně opustil. Balada tato, prosté ale dojemné vypravování události, která se asi skutečně sběhla, pochází snad ze století již šestnáctého. Addison, slavný zakladatel prvního anglického časopisu, nazývá ji „jednou z nejzamilovanějších písní anglického lidu“. Také malíři angličtí ji mnohonásobně volili za látku ilustrací.

Vysoce zajímavá formou i obsahem je balada o „hezké Bessee“, jak by se dle refrainu svého nazývati mohla anebo jak název její obyčejně zní: „Dcera žebrákova z Beduall-Green“ (the beggar's dauchter of Bednall Green). Hezká Bessee rozžehná se se svým otcem a matkou a jde ku dvoru královskému. Neobyčejná její krása oslepí všecken mladý svět, a čtyři nápadníci ucházejí se o její ruku. Když však se dovědí, že otec její je slepý žebrák v Bedual-Green, opustí ji všickni až na mladého rytíře, jenž krásu „necení podle váhy peněz“. Tento slaví s hezkou Bessee svatbu, při níž pak zví, že slepý onen žebrák je syn Šimona z Montfortu, bývalý první dvořan u dvora krále Jindřicha III., jenž v bitvě u Eveshamu poražen jmění a život ztratil, a že tedy dcera žebrákova je ze vznešeného druhdy rodu šlechtického. Z toho velice potěšil se ženich a žil šťastně dlouhá leta se svou manželkou, „hezkou Bessee“.

Jiné dvě balady týkají se královny Eleonory, manželky krále Jindřicha II., jedné z nejkrásnějších ale též nejpověstnějších paní dvanáctého století, ochranitelky a milovnice troubadourského básnictví. V první z těchto balad nazvané

„Krásná Rosamunda“ (The fair Rosamund) vypravuje se, kterak král Jindřich měl tajně skrytou na hradě Woodstock v lese milenku svou, krásnou Rosamundu, do jejíchž komnat nikdo nemohl nalézti cestu než pomocí klubka nití (upomínka na antickou Ariadnu), nechtěl-li zbloudit a zaplatit smrtí svou zvědavost. Královna Eleonora za nepřítomnosti krále vnikla pomocí klubka do hradu, a dala nenáviděné sokyni pít koflík s jedem. Když nešťastná oběť mrtvá sklesla jí k nohoum, obdivovala se královna i po smrti její kráse. Druhá balada líčí zpověď královny Eleonory, kterak manželu svému a jeho maršálovi, za mnichy přestrojeným, zpovídala se z četných svých nevěrností, týkajících se i obou zakuklenců i jich obou synův. Obě balady patří mezi starší zpěvy minstrelské.

Všecky dosud vypočtěné romance a balady řadí se k takovým, jež patříce v Anglii mezi nejoblíbenější památky staré národní poësie, méně známy jsou ve světě ostatním. Vytkneme ještě některé, které buď v překladu nebo jakéms spracování prosluly jsou i kromě Anglie. Kdo by na př. neznal baladu: „Why does your brand sae drop wi' bluid, Edward, Edward?“ atd. (Proč meč váš tak krví zbrocen, Edvarde, Edvarde?), píseň to, která překladem Herderovým se stala světoznámou, a jejíž kompozice jednoduchá a děsně velikolepá by prvnímu básníku světa ke cti sloužila? Kdyby nic jiného nebylo zbylo ze skladeb anglických minstrelů, než tato nejhlubším nitrem duše otřásající píseň, jak vysokého ponětí museli bychom nabyt o básnickém nadání romantické doby! — Podobně tragicky působí příšerným základním motivem svým balada: „Sweet Williams Ghost“ (Milence Viléma duch). O půlnoci přijde ku dveřím Markety duch drahého Viléma, jenž daleko padl za mořem, a odvede ji s sebou na hřbitov, kdež před jejíma očima v prach a popel se rozpadne. Marketa klesajíc bez sebe na hrobě umírá. Podobného obsahu, poněkud jiného jen provedení je: „Fair Margaret and sweet William“ (Krásná Marketa a milý Vilém). Obě tyto staré anglické balady sloužily Bürgerovi co podnět

a vzor k jeho světoznámé „Lenoře“, přeložené do celé řady evropských jazyků. I jmeno „Vilém“ Bürger nechal, jen Marketu změnil v Lenoru. Arci má znamenité spracování Bürgerovo a zejmena příšerný popis noční jízdy svou samostatnou poëtickou zásluhu, avšak některé črty u Bürgera připomínají zcela zřejmě anglický originál, ku př.

Are you awake sweet William
or sweet William are you asleep?

(Mach auf, mein Kind, schläfst oder wachst du?),

nebo:

he knocked at the ring

(und horch und horch den Pfortenring ganz lose leise kling, kling, kling),

nebo:

now she has kilted her robes of green
a piece below her knee

(schürze spring und schwinge dich),

nebo:

is there any room at your head, Willie etc.

(hats Raum für dich) atd.

Známo, že zas Bürgerova „Lenora“ zavdala našemu Erbenovi podnět k jeho „Svatební košili“. Velmi často také je spracována humoristická velmi vtipná balada: „King John and the abbot.“ Král Jan anglický, chtěje potrestati opata Kanterburyského, uložil mu zodpovědění tří otázek, mnoho-li by uplatil, jak brzo by objel svět a co si myslí. Již anglická balada musí mít nějaký starší vzor, neboť začíná takto:

an ancient story I tell you anon
(starou zvěst chci vypravovati Vám).

Zdá se, že anglická humoreska, patřící do druhu anglických „contes et fubliaux“, není starší než italská novela vypravovaná od Sachettiho, napodobitele Bocaccia. Sacchetti má totiž novelu nadepsanou: „Messer Barnabó, signore di Milano comanda a uno abbate, che lo chiarisca di quatro cose impossibili.“ V novele Sacchettiho, v století čtrnáctém psané, klade místo krále Jana Bezzemce vévoda milanský

Barnabáš Visconti jistému opatovi čtyry poněkud jiné otázky, jako kolik vody je v moři, jak vysoko je do nebe atd. Otázky tyto, s nimiž opat si neví rady, zodpovídá v anglické romanci šafář za opata přestrojený, v novele Sacchettiho opatův mlynář. Německá stará literatura má o témže předmětu zpracování divadelní (Fastnachtspiel) ze století 14ho nebo 15ho, v němž roli chytráka hraje také mlynář. Tutéž vtipnou historku pojal španělský novelista Juan de Timoneda do své sbírky pověstek, nazvané: „Patrañuelo“ (vypravovatel), jež tiskem vyšla r. 1576. Vzalť Timoneda povídku svou o chytrém mlynáři nejspíše ze Sacchetiho, an známé své novely vydal r. 1370. Jeť to nový jeden důkaz, kterak spisovatelé středověcí zvláště vtipné příhody (fabliaux) chutě brali ze všech možných pramenů bez starosti o původnost. Bürger se ve své humoresce: „Der Kaiser und der Abt“ řídil veskrze originálem anglickým. Náš Puchmayer týž vtipný žert po česku spracoval pod názvem: „Vaněk Všeboj,“ nastrčiv místo anglického krále Jana a Viscontiho našeho krále Jiřího. Jakkoli se Puchmayer řídil patrně podle Bürgera, znal předce snad novelu Sacchettiho, neboť u něho je vtipný zodpovídatel tří otázek také mlynář.

Což pak máme dále říci o vlivu balady: „King Lear and his three daughters“, která ve velikolepé tragedii Shakespearově „Král Lear“ učinila přičiněním největších divadelních umělců naší doby v pravém smyslu slova cestu kolem světa! Také menší anglické romance a písně mají po světě různé příbuzné, ku př. píseň o „pánu penízi“, opěvující vliv a mocnost peněz. „Pan peníz“ je mocný rytíř, kterýž do kterékoli země vkročí, nepravost mění v ctnost atd. Tato anglická píseň je veškerým obratem myšlenkovým velice podobná písni jednoho ze známějších španělských lyriků sedmnáctého století, hraběte Quevedo y Villegas, jehož „letrilla satyrica“ o moci peněz má refrain:

„poderoso cabalero
es don dinero“
(„mocný rytíř je pan Peníz“).

Jeli podobnost tato náhodná, což velmi pochybno, a na které straně je nápodobení a na které originál, nechceme rozhodovati. Do téhož oboru myšlenkového náleží našeho Jana z Hvězdy píseň: „Že peníze světem vládnou, každý chlapec ví,“ samostatného tuším Jindř. Markova výmyslu. Konečně i balady o „Robinovi Hoodovi“, anglosaském banditovi, jenž za vlády Normanův podobně jako briganti italští si hrál na ochrance potlačeného lidu proti panujícím cizincům, a s tohoto zřetele je jednou z nejoblíbenějších postav pozdějšího anglického minstrelství, nezůstaly beze vlivu na poësii mimo Anglii. Jakož Schiller základní myšlenkou svých „Loupežníků“ o Shakespeara zavadil (Edgar a Edmund synové Glostra v Learu), tak některé skutky Karla Moora, zejmena pověstné vysvobození Rollera od šibenice připomíná sceny z anglických balad o Robinu Hoodovi. Jestli o dramaticích starořeckých platí ve smyslu pochvalném úsudek, že živili se „drobty padajícími se stolu starých národních epikův,“ tož něco podobného činili s podobným zdarem dramatikové angličtí a i němečtí vzhledem k starým zpěvům minstrelským. Toť ta cesta, jakouž drama anglické stalo se skrz na skrz *národním!* Snad ještě nejsou vyčerpány všecky ty poklady, jež hojně nabízí básníkům moderním stará poësie anglických minstrelův.

Konečně podáváme na ukázku básnického rázu starých minstrelských zpěvů baladu „Sir Patrick Spens“ z dějin dávného Skotska, trefně přeloženou J. J. Sládkem:

Král sedí v městě Dumferlině
a pohár vína svírá v dlaň,
„mám nový koráb,“ praví on,
„kdež najdu plavce naň?“

Oj vstal a děl přistárlý rek,
jenž seděl králi v bok:
„Sir Patrick je nejlepší plavec,
jenž mořský brázdil tok.“

Náš král hned napsal velký list,
sám vložil tam svůj znak,

ten poslal panu Spensovi,
a k moři vyšel pak.

„Do Norska, Norska pojedeš
po slaných vodách hned,
a dcerku krále norského
tu přivezeš nám zpět.“

Když první slovo čet pan Spens,
zasmál se hlučně tak,
když druhé slovo čet pan Spens,
zakalil se mu zrak.

„O kdože mi to učinil
a králi o mně děl,
bych v tento pozdní roční čas
na slané moře jel?“

Do bouří zlých, ať chlad ať sníh,
náš koráb musí jet,
a dceru krále norského
musíme přivést zpět.

I zvedli plachty v pondělí,
co jenom mohli v spěch,
a přistáli jsou ve středu
v daleký norský břeh.

A v Norsku byli týden jen,
ba týden sotva dva,
když norští páni začali
v ta mluvit ve slova:

„Vy králi zlato sjídáte
a královnino též“ —
„Vy lžete, norští pánové,
to v hrdlo lžete lež.“

„Já přivez bílých peněz dost
pro sebe a svůj lid
a dal jsem zlata rudého
si čtvrtci naměřit.“

„Oj vzhůru lidé! vyjedem
hned zejtra v ranní čas“ —
„O běda, pane! bojím se,
že bouře čeká nás.“

„Já včera nový měsíc zhled,
a starý měsíc v něm,
bojím se zlého, pane můj!
když zítra vyjedem.“

A ujeli jsou míle dvě,
dvě míle, sotva tři,
když zatměla se obloha
a strhlo povětří.

Kotvice pukla, stožár prask,
ba soudný byl to den,
přes boky lodě strhané
se dral tok mořských pěn.

„O kdeže dobrý plavec jest,
by vlád mi kormidlem,
než vyšlehám se na stožár,
zdaž neuvídím zem?“

„Zde ku kormidlu v místo tvé
já dobrý plavec jsem,
než vyšleháš se na stožár,
však sotva spatříš zem.“

I poodešel krok a krok,
jen krok, a sotva dál,
když pukla v boku dobrá loď,
a do ní brod se dral.

„O přineste to hedvábí,
tu stučku jednu z dvou,
a nacpete jím lodi bok,
ať vlny neprojdou.“

A přinesli jsou hedvábí,
tu stučku jednu z dvou,
a nacpali jím lodi bok,
leč vlny dál ji rvou.

O nerad mnohý skotský pán
si smáčel střevíce,
leč voda, než hra dohrána,
jim smáčí čepice.

A mnohého ten slaný val
jak pírko uchvátil,

a mnohý dobrý panský syn
se domů nevrátil.

A páni lomí rukama
a dívky vlas si rvou,
to vše pro věrné lásky své,
jichž více neshlednou.

O dlouho paní s vějíři
tak budou čekat as,
než uvidí, jak Patrick Spens
se vrací domů zas.

A dlouho v zlatých hřebenech
ty dívky budou vstříc
svým věrným hledět milencům,
jichž neuvidí víc.

Na půli cesty v Aberdour
je hloub stop mnoha set,
tam leží dobrý Patrick Spens,
a skotských pánů květ.

Vedle minstrelské poësie balad a romancí začala od konce století 14ho rozkvítat anglická poësie umělá. Proces to podobný, jaký ve Španělsku a Francii se děl vzhledem k vlivu poësie italské, ačkoli, díky onomu vzácnému smyslu Angličanův pro samostatnost a neodvislost, vliv klasický a italský nesetřel staroromantický ráz minstrelský v té míře s poësie anglické, jako to učinil ve Španělsku. Básnictví Anglie od Chaussera až do první puritánské revoluce dlužilo si od Italie lecjakous stránku formální; zaznívá také již ve věku Alžběty v Sidney-e „Arkadii“ a v leckterých menších projevech modní „bukolism“; románem „Euphües“ od Lillyho vloudila se také do Anglie manýra nepřirozené, hledané a bombastické mluvy, která bohužel i na poëtickou řeč ducha tak jasného, jako Shakespeare, jevila vliv neblahý; ale celkem nemohli se ani básníci, klasicismu nejvíce přesvědčením nakloněni, jako Spenser nebo Ben Johnson vyhnouti živým v Anglii upomínkám staré romantiky, a ještě Milton v druhé polovici 17ho století přemýšlel dříve, než se v duchu puritánském a podle Dantova hlavně příkladu pro „Ztracený ráj“

rozhodl, o básnické zpracování nějaké látky z kruhu krále Artuše. Teprv Drydenem na rozhraní 17ho a 18ho věku a hlavně Popem dostal se v anglické poesii k úplné vládě klasicism, avšak jakkoli na jednoduchou a sličnou prosu anglickou mocný a opravdu osvěžující vliv mělo studium zvláště Řekův, na universitách anglických pilně pěstované, trvala v Anglii vláda čirého paklasicismu kratčeji než jinde, neboť zrovna odtamtud počala, jakož jsme již viděli, protiklasická reakce jednak Percym a Macphersenovým „Ossianem," jednak povýšením na trůn básnický Shakespeara.

První básník dle jmena známý, jenž básnil jazykem anglickým, je *Geoffrey Chausser* (nar. asi 1328, zemř. 1400), nazýván od vděčné upomínky pozdějších básníkův a kritikův „otcem básnictví anglického". Ze života jeho je nejdůležitější ta okolnost, že byl v svazku přátelském s Wikleffem, a že, jak arci s jistotou tuším stvrditi nelze, za příležitosti jistého poselství do severní Italie r. 1372 v Padově s Petrarkou se sešel. Byť nebylo ani té zvláštní chvály, kterou Petrarku zasypává ve svých „Canterbury tales", i forma i duch jeho básnění prozrazuje vliv tehdejších dvou náčelníkův italské literatury, Petrarky i Bocaccia. Bocacciovský je všecek ráz jeho veršovaných „povídek" čili novel, humoristický a satyrický způsob, jímž líčí svět, především pak mnichy; Petrarku zas prozrazuje verš před jinými u něho oblíbený, jedenáctislabičný, co Španělé nazývali „endecasylabo", náš šestistopý jambus, jenž od Chaussera zůstal vládnoucím jaksi veršem básnictví anglického, byv od Marlowa a Shakespeara — bez rýmu tak zvaný „blancverse" — zaveden do dramatův, od Miltona i do básnictví epického, od Pope a Thomsona do básnictví didaktického a popisného. Chausser je vlastně epik, a jen některé menší básničky jeho jsou lyrické. V duchu „tenzony" neboli „jeu-partis" je na př. jeho báseň: „The cuckow and the nihtingale" (Kukačka a slavík). Jest to dialog nebo jinak veršová disputace mezi oběma těmito ptáky o přednost. Přechod, jejž básník činí od úvodního popisování jara — zamilovaného to líčení jak středověkých

tak moderních básníkův — ku rozmluvě ptáků jest poněkud naivní, ale úplně v romantickém duchu středověku: „A nyní povím vám věc divotvornou" — praví básník; — „když jsem tak ležel v polovidění ve snách, zdálo se mi, že vím, co ptáci si myslí, a co mluvili, a kterak vzájemně si rozumějí, a jasná byla mi jich řeč." Nyní pak začne disput kukačky a slavíka, jenž urážkou slavíka skončí. Konečně se sejde — zcela po anglicku — „parlament" ptáků pod královským vedením orla, a dá za právo slavíkovi.

Více do oboru lyriky a zvláště do oboru vlivu Petrarkovského v Anglii náleží *Henry Howard hrabě Surrey*, jenž skončil smrtí tragickou, byv na rozkaz vrtkavého krále Jindřicha VIII. r. 1547 popraven. Surrey má nemalé zásluhy o zušlechtění a správnost anglického básnického jazyka, se zřetele našeho pak je zajímavým tím, že na půdu anglickou první přinesl petrarkovskou formu znělky, od kteréž doby pak „sonett" valně byl pěstován ode všech čelných básníků alžbětinské doby po celé asi století. Sympatie své pro poësii staroklasickou, jejíž znalost je poněkud již pozorovat v Chausserových „Kanterburských povídkách", dokázal překladem druhé a čtvrté knihy Virgilovy „Eneidy", již zdravým estetickým smyslem veden přeložil nerýmovým jambem, „endekasylabem", čili „blancversem". Zaujímáť tedy hrabě Surrey podobné asi postavení v anglické literatuře 16ho věku, jako stejnou asi dobou Joachim de Belay v poësii francouzské, nebo o dvě desítiletí dříve Garcilaso nebo Boscan v poësii španělské. Znělky hraběte Surreye jsou milostné, a ovanuty větším dílem nádechem melancholie. Platí jako Petrarkovy Lauře jakési „Geraldině", jak se vůbec za to má, dceři hraběte Kildare, sotva více než 13leté. Rýmovací zákon jejich odchyluje se od vzorce italského a španělského poněkud tím, že básník zcela v souhlase s duchem angličiny střídá jednoslabičné rýmy s dvouslabičnými. Jinak ale miluje bohaté rýmování, ba časem zdá se, jako by, chtěje dokázati rýmovnost svého jinak nehudebního jazyka, formální obtíže znělky schválně ještě zvětšoval, jako je vidět z následující, s opa-

kováním dvou pouze rýmů provedené znělky, jiż podáváme v překladu věrném co do rýmů, co do slov arci něco málo volnějším:

Ten krásný čas, kde svěží máje květ
kol pat a skrání horních věnce vije,
slavíček k novým zpěvům cvičí ret,
a hrdlička miláčku v ústret nyje —
hle leto zase navštívilo svět!
jelena čelo nový paroh kryje,
i kozel vrací šat svůj zimě zpět,
a ploutev ryby příchod jara čije;
lašťovka zkouší křídla v hojný let,
odhazuje svůj starý šat i zmije,
a včelka po lučinách sbírá med.
O všude pohynul již zimy led,
však přírody omládlé u prostřed
jen moje hoře věčně — věčně žije.

Přicházíme k znamenitému věku Alžbětinu na rozhraní 16ho a 17ho století, kterýž není sice pro anglickou literaturu zrovna „věkem zlatým,“ poněvadž od té doby anglická literatura bez přestání až do našich dob vydává květy hojné, bohaté a skvělé, ale na každý způsob jarem tak úrodným, jakovým, alespoň pokud probuzení dramatu se týče, nemůže se honosit v té míře žádný národ jiný. Jakož to v duchu 16ho století leželo, květl také v básnictví anglickém „sonettism“, znělkařství. Celá řada anglických básníkův na rozhraní obou století Alžbětiny vlády pěstovala znělky, jako *Drayton*, *Sidney*, *Daniel*, *Donne*, *Drummond* atd. Vedlo by nás příliš daleko, abychom se zevrubněji měli zabývat těmito znělkami, jen k vůli porovnání, ku kterémuž spis náš hlavní béře ohled, zaznamenáváme znělku Drummondovu: „To sleep“ (K spánku). Již nadpis, ale ještě více myšlenkový obsah znělky té prozrazuje, že to nápodobení proslavené tehdáž španělské „kanziony“ Fernanda de Herrery „al sueño“. Tak ku př. Drummondovy věty: „Sleep, silence child, sweet father of soft rest“ (sne dítě mlčelivosti, libý otče sladkého odpočinku), nebo: „since I am thine, oh come“ etc. (od nynějška jsem tvůj, o přijď atd.) nezůstavují ani nejmenší pochyby

o tom, že Drummond Herrerovu báseň znal a nápodobil. Jako tehdejší španělská poësie, a sice drama i román, což zevrubně později shledáme, na směr francouzských autorův doby Corneillovy působila, tak dávala převahu svou španělská poësie cítit i Anglii doby Alžbětinské. Drummondova znělka je jeden z případů v oboru lyriky, ale i drama (Kyd „Spanish tragedy", Massinger atd.) dokazují, že vedle italské literatury byla především španělská, která za doby Alžbětinské poutala k sobě zraky nejednoho anglického spisovatele.

Nade všecky sonettisty doby Alžbětinské vyniká arci *William Shakespeare* (nar. 1564, zemř. 1616). Shakespeare je jeden z těch velikých básníkův, o nichž těžko je psáti, aniž by nemusel člověk obávati se, že poví něco, co už dávno je známo, neboť bylo o něm napsáno již komentářů a vysvětlivek celé knihovny. My se později ještě pozastavíme při Shakespearovi dramatikovi, zde pak nám činiti jest s ním jen co lyrikem, kterýžto obor jest arci u něho jen vedlejším. Nicméně neobyčejně veliký počet jeho znělek — 154 — má pro literární historii Shakespearovy doby velikou důležitost, poněvadž život básníkův jest poměrně málo jen znám, a tudíž leckterés mezery lze doplnit ze znělek jeho, a i jinak tak veliký počet básniček lyrických a většinou čistě subjektivních dovoluje hluboko nahlednout v nitro spisovatele, každým srdce hnutím tak intresantního. Podáváme zde v překladu J. J. Sládka dvě ze Shakespearových znělek, při čemž jen jako mimochodem připomínáme co do formy, že Shakespearova znělka jest svým rýmováním svobodnější, než Petrarkova, rýmujíc v kvartinách jen dvakráte místo rýmův čtvernásobných. První z obou znělek tuto podaných je pro znalce Shakespeara zajímavá tím, že každý v ní okamžitě pozná tentýž postup myšlenkový, jímž se nese proslavený monolog Hamleta: „Být či nebýt", „to be, or not to be", z čehož nadbíhá domněnka, že monolog ten, v 3. aktu „Hamleta" s ostatním dějem kusu bez toho organicky málo srostlý, líčí mnohem více subjektivní pocity básníka, než Hamleta.

Znaven vším tím po smrti volám tiché —
než zírat, jak se žebrák rodí v svět,
a nuzné nic se v cetky šatí liché,
a čistá věrnost nevěře jde v sled,
a zlatá hodnost bídáka jak zdobí,
a dívčí čest šlapána v prach a v nic,
a dokonalost ve spárech je zloby,
a síla od zbabělství bita v líc;
a uměnu jak úřad umlčuje,
a umem (jako lékař) vládne blud,
a prostá opravdovost hlupstvím sluje;
jak do ďáblových bůh jest zjímán pout:
znaven vším tím bych odešel už rád, —
jen s láskou mou mi žel se rozžehnat.

Také druhá znělka, již tu v Sládkově překladu podáváme, v obyčejném seznamu 129[tá], seznamuje nás s delikátní a k vysvětlení některých ještě záhadných poměrů života básníkova důležitou stránkou jeho nitra:

Tracením ducha v moři hanebnosti
je chlípnost v činu; než se uloká,
jest křivopřísežná a plna ukrutnosti,
vražedlná, surová a divoká.
Když skojena, tou ukojí se chvílí,
nad rozum ždána, nenáviděna
pak nad rozum, jak vnadidlo, jež mýlí;
jen mžik, pak uštve v muka šílená.
Šílená v ždání, v požívání též
ždajíc i trávíc hltavě svůj plen,
slast v okoušení, pak bolestná lež,
dřív blahou vidinou, pak prázdný sen —
to vše ví svět, však nikdo nevystříhá
se nebe, pod nímž toto peklo číhá.

Jakož dramatiku talent lyrický scházeti takřka nemůže, je i v Shakespearových dramatech roztroušeno množství pěkných popěvků, zvláště pak vyniká lyrické jeho nadání v jeho, většímu obecenstvu obyčejně méně známém spise: „The passionate pilgrim“ (Zamilovaný poutník).

Vedle Shakespeara jest nejzajímavější ne-li zrovna básník, tedy asi dramatik doby Alžbětinské *Christopher Marlowe* (nar. asi 1563, zemř. 1593), mladík vysokého nadání, tvůrce historického dramatu ještě před Shakespearem, vedl

však v kruhu tehdejších herců život nevázaný (vyčítáť se mu od souvěkých spisovatelů smýšlení atheistické), jenž byl také příčinou předčasné jeho smrti. Při přehledu dramatické literatury bude o něm zevrubněji řeč později. Zde zaznamenáváme píseň jeho „The passionate shepherd“ (Zamilovaný pastýř). Píseň tato — jak čtenář uvidí, známý popěvek našeho Hanky: „Vystavím si skrovnou chaloupku“ duchem připomínající — musela být velice oblíbenou a často zpívanou v tehdejším londýnském obecenstvu, neboť ji Shakespeare lehce paroduje (ve spise: „Zamilovaný poutník“), kdežto si s přátelským povzdechem připomíná Marlowa ve své veselohře „As you like“ 3. akt 5. výstup slovy: Dead shepherd atd. Jest v poësii jak Shakespeara tak Marlowa sem náležející (jako právě výše citovaná veselohra: „Co se vám líbí“ nebo píseň „Zamilovaný pastýř“) sice již také modní „bukolism“, ale ve formách ještě prostonárodnějších. Marlowova píseň zní v překladu, jenž arci, jakož snad vůbec české překlady z angličiny, marně se namahá, dostihnout vzornou krátkost podivuhodné básnické mluvy anglické, takto:

Buď milkou mou a žij se mnou,
kde skal se srázy vzhůru pnou,
slast, jíž nabízí luh a sad,
o pojďme spolu požívat!

Pohlednemť s vrchu temene,
jak dole pasák brav žene,
kde šumí horních bystřin proud,
pojď zpěvy ptáčků poslechnout!

V zahrádce jmeno tvé honem
vysázím růží záhonem,
a šněrovačku ozdobím
i klobouček tvůj myrtovím.

Když nejčistší beránka stříž,
z té ty sukynku mít musíš,
střevíčky v zimě k nošení,
na nich ze zlata třepení,

a pás z korálů z jantaru
vše naší lásky ku zdaru;
o hne-li vše to myslí tvou,
buď milkou mou a žij se mnou!

Sokem Shakespeara v dramatickém básnění, jenž za věku svého zrovna jako nohsledové jeho Beaumont a Fletscher značně výše byl ceněn, než Shakespeare sám, je *Benjamin Jonson* (nar. 1547, zemř. 1637 a dobře k rozeznání od pozdějšího zasloužilého Shakespearova kritika Samuele Johnsona, jenž zemř. 1784). Ben Jonson, jak se krátce nazývá, byl tvůrcem veselohry konversační a příčina, proč věk jeho výše jej cenil, než my nyní činíme, je, že Jonson nepoměrně více pěstoval salonní tehdá klasicism, kdežto Shakespeare byl považován za divadelního ředitele, píšícího pro sprostý lid. Také v lyrice Jonsonově potkáváme se krok na krok s upomínkami klasickými. Jedna z pěknějších lyrických básní Jonsonových „to the moon“ (na měsíc) je co do formy vlastně chansona s romantickým refrainem, avšak básník ji nazývá „hymnou“, a mluví v ní o měsíci stále co o „Dianě a Cynthii“. Také jinak je v lyrice Jonsonově mnoho epigramů, epitaphů atp., samé to vztahy k antice. My citujeme zde prosou epigram Jonsona na krále Jakuba I., poněvadž se nám zdá být důležitým nejen ku posouzení povahy Jonsonovy, ale i ku karakterizování poměru tehdejších básníkův k moci královské, od níž oni skrz na skrz záviseli veškerou svou existencí. Král Jakub I., syn nešťastné Marie Stuartovy a nástupce královny Alžběty, tchán „zimního krále“ českého, měl do sebe všecky možné nectnosti, ale za to sotva kterou ctnost, potřebnou panovníku. Hrál si velmi rád na básníka a theologa, podnikal se všemi možnými bohoslovci náboženské hádky, při čemž citoval neustále verše z řeckých a římských autorův. Pro podobné své nekrálovské hádky byl terčem posměchu vůkolních panovnických dvorů a svých vlastních dvořanův, jakož trefnou toho karakteristiku podal Walter Scott ve svém románu „Nigel“. Poslyšme nyní, jak se o králi tomto pronáší Ben Jonson: „Kterak, nejlepší ty ze všech králův, znáš nésti žezlo! Kterak, nejlepší ty ze všech básníkův, znáš nésti vavřín! Dvě věci vzácné měly bohyně Osudu pro tě v zásobě, a obě daly tobě na důkaz, že nemohou dát více. Neboť takovým tys byl básníkem za

mladších let, jakož nejslavnější kdy žili; a jakým králem jsi, vidíme denně, takovým, jakž kdy jen mezi nejslavnějšími si budeme přáti. Nuž ke komu by se tedy spíše uchýlila Musa moje, než k nejlepšímu ze všech králův, prosit za milost, a k nejlepšímu ze všech básníkův, prosit za jeho úsudek.“ Také Shakespeare lichotí ve svém „Macbethu“ panujícímu králi Jakubovi, arci způsobem jemnějším a méně dvořanským. Objektivní naše přítomnost nalezne však kromě Jonsonova klasicismu ve verších toho druhu, jakož výše citované, jiný klíč k vysvětlení fakta, že Jonson ve společnosti dvorní ceněn byl nad Shakespeara. Abychom ale Ben Jonsonovi zas křivdu nečinili, dodáme ihned, že po smrti Shakespearově v plné míře uznal v jedné básni básnickou soka svého velikost.

Jako v Italii a Španělích v zlaté jejich době, jako ve Francii v obou stoletích novoklasicismu, tak byla i v Anglii za věku Alžbětina poësie zaměstnáním prvních mužův v národě, a všude shledáváme nejen krále mezi básníky, alebrž i filosofy a učence všeho druhu, a arci též ministry a státníky. V řadě těchto poësii jaksi jen mimotně pěstujících zajímavých mužů Anglie věku Alžbětina zaznamenáváme především *Waltera Raleigha* (nar. 1552, zemřel na popravišti 1618). Sir Walter Raleigh je muž skutečně světového významu. Patříť do řady prvních anglických kolonizátorův severní Ameriky, jest zakladatelem státu Virginie, na počest „panenské královny Alžběty“ tak nazvaného, a město Raleigh v Carolině připomíná dosud jmeno zakladatelovo. Při návratu svém do Evropy přinesl Raleigh zároveň s Drakem do našeho dílu světa zemčata a tabák, tyto karakteristické dvě rostliny moderního věku. Za příčinou pak domnělého spiknutí byl za krále Jakuba I. Raleigh zbaven všech svých hodností, a uvězněn ve Winchestru. Avšak třináctileté vězení, byvši zkázou pozemského štěstí znamenitého muže toho, stalo se výhrou pro vědu. Raleigh napsal totiž v žaláři dílo, arci nedokončené, s názvem: „history of the world“, první to pokus, rozšířiti dřívější klášterní kronikářství a světské me-

moiry historické na „dějiny světa". Jest to první „světová historie," jejíž široký rozhled za sto let po Raleighovi Italian Vico ještě více rozšířil, vytvořiv vědu historie kulturní a filosofie dějin. Walter Raleigh stejně veliký co státník, námořník, přírodoznalec, historik, filosof a básník zhynul na popravišti, osvědčiv i při smrti neobyčejnou ducha sílu. Podáváme zde v překladu českém ukázku ducha jeho, báseň lyrické formy, ale myšlenek tak závažných, plných trpké arci a pessimistické zkušenosti životní, že marně hledáme podobný projev filosofické zralosti a opravdu anglické jadrnosti v celém 16tém století. Jen Shakespeare, jehož spolupracovníkem při některých dramatech prý Raleigh byl, stojí na výši podobného rozhledu. Nadpis básně je: „the souls errand" (zvěst duše):

Jdi duše moje s nevděčnou
do veškerého světa zvěstí,
každému statně pověz svou,
nechť pravda tobě cestu klestí;
svět sic tak rád se pravdě brání,
však marné, marné jeho zapírání.

Rci dvoru, že se leskne tak
lží, jako v lese dříví shnilé;
rci církvi, že co učí, pak
zas zapře skutkem každé chvíle;
a když se dvůr a církev brání,
rci: marné, marné vaše zapírání.

Rci králi, že vždy ten a ten
zaň jedná v každém okamžiku,
že chválen jest, když dává jen,
silným jest jen u pochlebníků;
a když se král té pravdě brání,
rci: marné, marné tvoje zapírání.

Rci mužům, jižto stát řídí,
že ctižádost v jich každém kroku,
že nevraží a závidí,
kdykoli zví o jakéms soku;
a jestli velmoži se brání,
rci: marné, marné vaše zapírání.

Rci jim, že neděje se nic
bez darů u nich, bez protekce,
že lepším ten, kdo dává víc,
horším, kdo nemůže neb nechce;
a jestli se tvým pravdám brání,
rci: marné, marné všecko zapírání.

Rci: vášeň nezná zbožnosti,
a láska není než chtíč nervů,
a čas je pohyb věčnosti,
člověk hrst hlíny jen a červů;
a kdo nevěří bez zdrahání,
rci: marné, marné tvoje zapírání.

Rci sláva nestálý že dar,
jak stáří přibývá a hyne,
co včera krása, dnes je zmar,
co přízeň mocných, zítra mine;
a kdo nevěří bez zdrahání,
rci mu, že marné všecko zapírání.

Pověz, co svět se nahádá
za tretky převtipně titěrné,
a moudrost jak se rozpřádá
v mudráctví často malicherné;
a kdo se síle pravd těch brání,
rci mu: o marné, marné zapírání.

V lékařství něco odvahy
a zas domýšlivosti cosi,
kněz pln lakotné rozvahy,
a práva — celé hnízdo vosí;
a nechť se všickni všudy brání,
rci jim: ba marné, marné zapírání.

Štěstí má hmat jen slepoty,
příroda umírání pouhé,
přátelství málo dobroty,
a spravedlnost lokte dlouhé;
a nechť se ta i ona brání,
rci duše: marné vaše zapírání.

V umění nahá chorobnost,
dnes tak, včera se jinak zdálo;
a školy — sama povrchnost,
jen hloubky všude, hloubky málo;
a jestli umělci se brání,
rci duše: marné vaše zapírání.

Z města musela prchnouti,
a venkov ukázal jí dveře,
tak stojí ctnost jen v zákoutí,
a milosrdnost cit jen zvěře;
a když se lidstvo tomu brání,
rci duše mu: tvé marné zapírání!

Jiný vysoce zajímavý muž Anglie na rozhraní 16ho a 17ho století je *Francis Baco z Verulamu*, *viskount St. Alban* (nar. 1561, zemř. 1626), za krále Jakuba I. první ministr Anglie. Více však co státník, v kterémž postavení nezůstala povaha jeho prosta stínu, proslul Francis Bacon v oboru vědy. Jím zajisté vzala za své středověká scholastická methoda deduktivní, založená na pouhém syllogistickém vedení důkazu na základě Aristotelovy logiky, a methoda induktivní, čerpaná z přírodověd a opírající se při každém kroku ku předu o empirii, *zkušenost*, tato jediná reální methoda všeho zkoumání a vědění, uvedena jím do světa. Francis Bacon je před Newtonem a Lockem, velikými těmi mysliteli doby nápotomní, nejznamenitějším filosofickým duchem Anglie. Co básník patří do téže kategorie, jako Walter Raleigh. Podáváme zde prosaický překlad jedné jeho básně nazvané „Life“ (život), dokazující, kterak duch filosofický lehko upadá v čírý pessimismus. Jsouť v Baconově básni podobné asi myšlenky, jako v dříve citované Raleighově „the souls errand“, jako v 66. znělce Shakespearově, nebo ve výše uvedené básni Cervantesově z „Don Quixota“. Poslyšme její překlad: „Svět není než bublina, a život člověka kratší, než píď; jeť on nešťasten v celém početí svém od narození až do hrobu, proklety od kolébky, a ku stáří došlý jenom v starostech a strachu. Kdo by důvěřoval v křehkou tu smrtedlnost, ten maloval by ve vodě, nebo by písmeny zapisoval do prachu.“ — „A jestliže všude zármutek nás stihá, kterýže život jest nejšťastnější? Královské dvory jsou jen školy plné povrchnosti na vyhýčkání hastrošů; venkov proměněn na pelech surovosti, a kde jest město tak prázdné nestoudných hříchův, aby je nebylo možno nazvati přímo nejhorším z této trojice?“ — „Domácí nepokoj buď lože manželovo przní, neb hlavu jeho

tíží; kdož pak neženatými zůstanou, buď klnou starému mládenectví, nebo tropí věci ještě horší. Ten zde si přeje mít děti, a kdo je má, trápí se nad nimi, nebo se jich chce zbýt; a což jest jiného mít ženu nebo nemít, než otroctví o samotě, nebo sváry v dvojici?“ — „Svým náklonnostem stále doma hovět, jest k omrzení; pustit se mořem k cizím břehům je samá svízel, samé nebezpečí; války se svým hlukem děsí nás, a přejdou-li, žijeme v míru ještě hůře. Nuž což pak jiného zbývá, nežli stále toužiti po životu, a žijem-li, zas po smrti.“

Pessimismus není pravým živlem poësie, a jestliže má poësie cenu jakous ve světě a životě, jest to vždy spíš co „ciencia gaya“ troubadourův, nežli naopak. Ješ poësie nejspolehlivější těšitelka v tísních života, a platí o ní totéž, co Cicero kdysi o vědě vůbec pověděl, že v dobách štěstí je okrasou, v dobách neštěstí útěchou „secundas res ornat, in adversis refugium et solatium praebet.“ A předce působí ta tragika všeho života, přenešená do lyrických strof Raleighem nebo Baconem, mocně na mysl svojí hloubkou a i pravdivostí! Když tedy na způsob Homerovské otázky vznikla také otázka Shakespearovská, domněnka totiž, dnes ostatně již úplně překonaná, že dramata tak znamenitá náležejí více než jednomu básníku, byli — což je velice karakteristické — od kritiky anglické pouze Raleigh a Bacon pokládáni za hodny toho podezření, že byli velikého dramatika snad spolupracovníky.

Po smrti krále Jakuba I. blížila se neodvratným krokem první revoluce anglická, veliký ten zápas o vládu mezi šlechtou a měšťanstvem, mezi „kavalíry“ a „kolohlavci“, jímž jako rovněž 30letou válkou v Německu a politikou Richilieua ve Francii nepoměrně spíše romantický středověk se zakončuje, než nalezením Ameriky. Na osudy poësie nemohl ovšem zápas ten zůstat beze vlivu. Puritánští kolohlavci, pro čisté křesťanství horlící, nepřáli poësii, leda jen, pokud bible a kostelní píseň sahaly; kavalíři zas, jako přímí potomci troubadourův, byli buď sami milostnými básníky, nebo alespoň

podporovateli „veselého“ umění veršovského a divadelního. Mezi těmito dvorními básníky šlechtickými, dokončiteli jaksi staré romantiky v Anglii, jmenujeme ani ne tak k vůli jeho předáctví, jako spíše vzhledem ku královně české Alžbětě *Jindřicha Wottona* (zemř. 1639), šlechtice, jenž byl v pozdějších dobách anglickým vyslancem při republice Venecii, a pro anglickou literární historii má význam také proto, že podporoval mladého Miltona. Pro nás je zajímavým jen z té příčiny, že „dama“, jíž ke cti milostné písně skládal, byla dcera krále Jakuba, napotomní manželka kurfirsta falckého, přes zimu r. 1619 českého krále, dama to i krásná i statečná. Podati ukázky z jeho písní na královnu českou netřeba; postačiž podotknutí, že Alžbětu porovnává „s lunou v řadě hvězd, s filomelou mezi ptactvem a s růží mezi květinami.“

Za posledního romantika anglického se může považovat *Richard Lovelace* (zemř. 1658), šlechtic, patřící v dlouhém parlamentu ku straně „kavalírů“, pročež byl od vítězících „kolohlavců“ uvržen do vězení. Tam jako někdy král Enzio psal milostné písně, jež arci, ač v nich ještě silně vane starý duch romantiky, nazval také „ody“, jakož pak milenku svou uvádí pod rozličnými názvy klasickými „Locusta, Althaea“ atd. K stáru za vlády Cromwellovy přiveden Lovelace v pravém smyslu slova na žebrotu. Píseň jeho „na Althaeu“, kterou níže klademe v českém převodu, má v anglické literatuře cenu nemalou. Southey, jeden z básníků našeho století tak nazvané „školy jezerní“, praví o písni té, že „bude žíti, dokud potrvá jazyk anglický“. Jeť pak svěží ta píseň velice karakteristická i pro Neangličana. Žije v ní celá ta bujará lehkokrevnost snad i lehkovážnost „kavalírů“ čili, jak by se novějším francouzským výrazem řeklo, „royalistů“ anglických, oddanost králi opravdu rytířská, jež však nebyla s to zachránit Karla I. před popravištěm. Zajímavo je zvláště, kterak Lovelace všecek ten „kavalírský“ optimismus, to veselé požívání života a tu nezkušenou marnotratnost šlechty nazývá slovem tehdáž modním, polo v ironii, polo do opravdy,

svou „svobodou“. Nemůže být trefnějšího obrázku strany „kavalírů“, než píseň na Althaeu. Jak Lovelace zde sebe popisuje, tak vyhlíželi všichni. Největší po Shakespearu pak básník staré Anglie Milton nám ve svém „Ztraceném ráji“ zase zanechal obraz velikolepý o tom, jaké revoluční myšlenky vířily v duši osvícených puritánů. Poslyšme píseň Lovelaceovu v překladu rýmovém:

Když láska vzdušnou perutí
se zjeví u mých mříží,
a Althey mé labutí
mne rámě k sobě víží;
když ležím v jejím náručí
s polibkův množstvím závodě,
tu ptactva švehol zazvučí,
neví nic o té svobodě.

Když s hlukem Temže zápolí
v rozmarné chvílí družné
pohárů našich hlaholy
až hoří srdce mužné,
když vínem krev se rozbují —
hle tam ty ve vodě
rybičky chladné laškují,
nevědí o té svobodě.

Když jak pták v kleci někdy zas
drsnější musím začít,
ku králi můj se nese hlas,
co hrdlo může stačit.
Můj král je muž, zpěv můj volá,
nejlepší v celém národě,
a vichr šumí do kola,
neví nic o té svobodě.

Nedělá žalář tvrdá zeď,
neb ze železa mříže,
jen ty, má duše! klidně hleď,
prosta vší hříšné tíže;
jen ty mé srdce veselé
nikomu nebij ku škodě,
pak v nebi jenom anjelé
vědí o této svobodě.

Naznačili jsme již poněkud, jaký průběh a konec mělo básnictví romantické v Anglii. Romantickou ve vlastním toho slova smyslu byla jen doba a poësie minstrelů. Když se Chaucerem básnictví začalo z rukou bezejmenných potulných zpěváků, kteří v strunách svých harf přechovávali tradice starých zpěvů a probouzeli beze vší kritické kontroly nové, přecházeti do výhradné péče mužův, vychovaných na universitách oxfordské a cambridské, kteří zaujímali v životě veřejném postavení co kněži, umělci, co profesoři, dvořané, státníci a ministři, a ovšem také co pouzi jen divadelní ředitelové a spisovatelé, ode dne ke dni se živící: začal v Anglii převládat vliv poësie italské, této romantiky, ať tak díme druhého vydání, promíchané již více nebo méně klasickými upomínkami ze škol. Reformace, která v ostatní západní Evropě budovou středověké romantické Evropy otřásla — tatáž reformace měla v Anglii průběh ještě pathologičtější. Staré anglosaské reminiscence osobní neodvislosti zachvátily trůn Stuartův, opírajících se z části o zázračnou ochranu „milosti boží“, z části o despotické předsudky římského práva, a kupci, kramáři a řemeslníci Anglie založili pod popravištěm přeběhlíka lorda Strafforda a krále Karla I. svou puritánskou republiku. Veselý úsměv požitku a lásky, obyčejně nevázaně rozkošnické, jenž poslední dobu rytířské romantiky provázel, měl vyhynout, a jen přísná zamračenost bible měla zůstat. Poslední zbytky minstrelů musely se skrýt, nově založená divadla Londýna, jakkoliv na mnoze umístěná v síních opuštěných bývalých klášterův, byla trvale zavřena, poësie měla vymízet ze světa kromě nábožného zpěvu v kostele. Jakou nenávist chovali reformatoři a biblaři proti poësii, která dle tehdejšího předsudku podporovala nemravnost, je vidět nejlépe v krásném pojednání Filipa Sidneye „Defense of poëtry“ (obrana básnictví). Republika puritánská netrvala arci dlouho; Stuarti se vrátili, šlechta usazená zas do prvních úřadův vynahražovala si za dlouhé strádání rozkošnictvím ještě bezuzdnějším, a nově otevřená divadla předčila co do necudnosti repertoiru vše, co Fletcher

a Beaumont v Anglii, Pietro Aretino v Italii, Tirso de Molina ve Španělsku dříve kdy si byli dovolili. Kde v novém básnictví oplzlost přestávala, začínala satyra, uvádějíc v posměch sesazené puritánské „Hudybrasy". Avšak puritanismus vzal svou odvetu, on vyložil svůj názor o poësii jasněji, a dal Anglii největšího po Shakespearovi básníka, Miltona. Vznešená hyperbolická mluva bible objevila tu morální, světlejší stránku poësie v nejplnější míře, a protestantism měl nyní rovněž svého Dante, jenž přezářil svým „Ztraceným rájem" oplzlé komedie Wicherleye a Otwaye, a veškerou vzdělanost svého věku uvedl ve službu poësie. Reakce Stuartská rovněž krátko trvala, a r. 1689 počalo ono bývalých výstředností prázdné rozdělení moci mezi krále, šlechtu a měšťanstvo, které bylo základem moci, blahobytu a svobody anglické, a vzorem pro veškerou ostatní Evropu. Od této tak nazvané „veliké" revoluce r. 1689 nabyly platnosti ty dvě velké politické ctnosti Angličanů, láska k svobodě, instinktivně čilá, kdekoli by volnosti hrozilo nebezpečí, a naproti tomu zas ten moudrý konservatism, neničící zbytečně žádnou historickou instituci, která se *sama* neboří pod nátlakem nových poměrův. A tentýž moudrý střed, jako politika anglická, zachovávala i její poësie. Dryden a Pope byli zakladateli čirého klasicismu v Anglii, kterýž tam ale, nepoměrně více snášelivý, než klasicism francouzský, nejen Shakespeara vyhrabal z rumu zapomenutí, alebrž všecku čest vzdal i zaniklým v prostonárodnosti zpěvům minstrelským, jež brzo strhly na se básnické prvenství. Zdá se nám, že nemůžeme lépe objasnit tu slavnou dobu obecného smíru a uznávání všech života schopných faktorů v Anglii, jako uvedením zde oné světoznámé písně *Thomsonovy* „Rule Britannia", která ve formách staré romantické chansony líčí novou éru světovládné anglické svobody. Nechť jí se zakončí přehled náš anglické lyriky.

Když nebes rozkazem nad vody
vyplynul hrdý Britanie zjev,
ten dal jí bůh list svobody,

a anjelé strážní zpívali zpěv:
„Vládni Britanie, moře opanuj,
otrokem nebudiž občan tvůj!“

Tyranstvo, jež z tuku kořistí
zpozděných za tebou národů,
plno strachu a závisti
vidí tvou moc a svobodu;
vládni Britanie, moře opanuj,
otrokem nebudiž občan tvůj.

Výš ještě vzroste síla tvá
po ranách vždy zas tužší jen,
hloub jimi v zem se jen zarývá
ten dubový tvého národa kmen.
Vládni Britanie, moře opanuj,
otrokem nebudiž občan tvůj.

Despoti pyšní tě nezlomí,
a každý útok na tebe
jen moc jich vlastní ochromí,
tvou slávu pak vznese do nebe.
Vládni Britanie, moře opanuj,
otrokem nebudiž občan tvůj.

Bůh sílí rolí tvých úrodu
a města tvá po mořích všech
šíří květ zdárný obchodu
až za poslední zemský břeh;
vládni Britanie, moře opanuj,
otrokem nebudiž občan tvůj.

I svobodné Musy darové
tvou, Britanie, skráň zdobí;
o požehnaný ostrove,
kde hrdost kráse se podrobí!
Vládni Britanie, moře opanuj,
otrokem nebudiž občan tvůj!

Zdali pyšná tato píseň, psaná asi před sto čtyryceti lety, je ve všem všudy pravdivá také dnes, o tom nesluší rozhodovati spisu tomuto, jenž politickou stránku dějin beře v úvahu jen potud, pokud ona slouží k vysvětlení postupu literatury.

Lyrika česká a slovanská.

Jakož se samo sebou rozumí, nesmí v přehledu romantické poësie starého věku vůbec a lyriky zvlášť scházet poesie česká a slovanská, třebas byla obava, že paralela nevypadne tak příznivě, jak bychom si s hlediště 19^{ho} století snad přáli. Jevila zajisté romantika vliv svůj, arci ne zrovna *rozhodující,* na nás Čechy, a i vůbec na Slovany, a musí tedy míti u nás také svou historii. Celkem je ale ten název „slovanský“ pojem vlastně novější, který v středověku hrál sice také již roli, jako ku př. za hnutí husitského v Čechách, nebo často ve smyslu, našemu ponětí „Slovanstva“ podobném, se vyskytuje u Kochanowského, Gunduliče a jiných básníků a spisovatelův polských a dubrovnických: avšak na vzdálenějším východě mělo slovo „slovanský“ význam především *náboženský*, naznačujíc starý posvátný jazyk bohoslužby pravoslavné církve. Dante, který si první tuším byl vědom toho úkolu, proti vrchpanství latiny povýšiti k literární důležitosti tehdejší prostonárodní jazyky nebo lépe dialekty, zná ve spise svém „de vulgari eloquentia“ dobře etnografické roztřídění Evropy na kmeny romanské, germánské a *slovanské*, avšak mluví o „Slovanech“ jen zběžně, nevěda asi mnoho, co by o nich pověděl. Když za hnutí husitského v Čechách přemítáno na myslích o základních myšlenkách náboženského postavení Evropy, ustálilo se okřídlené slovo, že papežství náleží Románům, císařství Germánům a „církev Slovanům“. Ale gravitace na Východ, abychom modernějšího výrazu užili, kterouž tehdáž silně jest pozorovati u českého národa, vzala nezdarem krále Jiřího Poděbrada za své. Slovanský kmen bydlí na prostranství příliš rozlehlém, aby před vynalezením páry a telegrafu bylo se mohlo opravdově dařit čilejší jeho sbližování, a souvislé s tím pěstování kmenového společenství. Kromě toho Tataři od 13^{ho} a Turci od 14^{ho} století překazili všecku možnost jakékoli jednoty slovanské, a politika starého císařství německého, jíž v *této*

příčině jen málo pracovala na odpor politika papežské kurie, bránila zase na západní straně každému spojování se zemí slovanských. Bylyť tedy mezi národy slovanskými styky jen potud, pokud spolu *sousedili*, a styky sousedův mohou jen výminečně být opravdu přátelské. Již stará indická diplomacie Bramanů pronesla „v zákonech Manu" tu větu pozoruhodnou, která by věru přímo od Machiavelliho mohla pocházet: „Bezprostřední soused můj je vždy můj nepřítel; soused nepřítele mého je však můj přítel." Z takových ne jen tak lehce změnitedlných *nutností* politických vysvětlují se na př. dlouhé a tuhé války mezi říšemi polskou a ruskou, z podobných příčin smutné faktum, že v rozhodný okamžik bitvy u Kosova Polje nejen Bulhaři nebojovali po boku Srbův, ale i mezi samými Srby nebylo dostatečné svornosti. Boleslavové i čeští i polští snažili se z obou národů, tehdáž jazykem sobě ještě bližších, než nyní, utvořit jediné státní těleso, ale císařství německé to překazilo, arci vždy za pomoci jak Polákův, tak zase Čechův samých. Politické spojení, které utvořila dynastie Jagelonská jednak mezi Čechy a Polskou, jednak i mezi královstvím uherským, rozbili Turci u Varny r. 1444 a u Mohače r. 1526, v čemž arci nedostatek silných ctností panovnických u králův jagelonských také jistý měl podíl. Idea tedy jakéhosi, v cílech svých ještě nejasného sblížení Slovanův mezi sebou náleží teprv století 19^{mu}, a nikdo ještě dnes nedovede pověděti, k jakým politickým převratům nebo kulturním resultátům to nové faktum probuzení slovanského kmenového vědomí dále povede.

Co pak se kulturního vlivu romantiky na národy slovanské týče, musel on být již sám sebou obmezen za jedno přirozenou vzdáleností krajin slovanských od románského Západu, a ještě více rozdílem náboženským. Nepotřebujeme zde opakovat, kterak básnictví romantické souviselo celou řadou kořenův jednak s papežstvím a s církví latinskou, jakkoli čelní básníci doby romantické proti oběma těmto institucím sem tam tuhý vedli boj, jednak s organisací rytířstva a zaváděním řádův feudálních. Všecky tyto instituce byly

arci nejen cizími, ale přímo nenáviděnými nebo opovrženými všude, pokud v Slovanstvu obor církve *pravoslavné* sahal. Tam Byzantinism a středověký řecký jazyk měl široké kulturní působiště, ale *romanism*, a vše, co s ním souviselo, společenské jeho mravy, způsoby a kroje, umění, malba, slohy stavitelské, scholastický Aristotelism atd., vše to zůstalo oboru církve pravoslavné cizím takřka úplně. Kláštery pravoslavné, tato hlavní semeniska osvěty na východě, mají ovšem zásluhy o písemnictví staroruské i starobulharské a srbské, ale kromě knih biblických, náboženských a duchovních vztahovaly se zásluhy tyto hlavně k záznamům *letopisným* a kronikářským. Poësie, alespoň co my dnes tak nazýváme, prahy klášterův pravoslavných nepřestoupila, jsouc pokládána tam as podobně jako od puritánů a reformistů 16ho věku za dílo ďábla, za zbytek pohanství atp. Jeť arci zpěv a básnictví zjev tak přirozený i na nižším stupni kulturním, že i na Východě pravoslavném kromě záznamů kronik klášterních pěvci z národa každou důležitější historickou událost opěvali v písních, nazvaných „byliny", vyrostlých podobně samostatně, jako Edda a „sagy" skandinavské nebo španělské romance o „Cidu" nebo nejstarší francouzské „chansons de geste". Ale nejen že písně ty jsou povahy *epické* a nenáležejí tedy již tím do této kapitoly, ony jsou arci také cizé všelikému vlivu západnímu, zvláště pak vzdálenému romantickému. „Slovo o pluku Igorově", nejstarší národní epos ruský, nebo mnohem pozdější ruské „byliny" o caru Ivanu Hrozném, o vzetí Kazani, o Jermakovu dobytí Sibíře, na smrt Jermáka Timofejeviča, o obležení Pskova, pláč Xenie Borisovny, o Prokopu Lapunově, o Kozmovi Minínu a Požárském, o narození Petra Velikého atd., jako zas písně srbské o králeviči Marku zaujímají v přehledu *národní samorostlé* poësie ovšem místo zajímavé, ale s romantikou nemají nic společného, ježto se jim i rýmu i formy slokové, ba i verše stejnoslabičného na mnoze nedostává. Jako stará architektura na Rusi, ačkoli první stavitelská škola v Moskvě založena jest architektem z Bologny Aristotelem Fioraventim (stavitelem

Uspenského soboru kolem 1470), nemá takřka nic společného se stavitelskými slohy Západu, tak jest i s ostatním uměním staré Rusi a s poësií. Rusko vešlo teprv Petrem Velikým v stálý styk politický a kulturní s ostatní Evropou, a jakkoli první *rýmované* verše ruské náležejí již konci 17ho století, přestává bezejmennost skladatelů prostonárodních ruských „bylin“ a začíná skutečná „poësie“ ruská, básnictví světské a umělé, teprv *Lomonosovym* (nar. 1711, zemř. 1765). University, které, jakož z dosavádních našich výkladů již nejednou vysvitlo, tak úzce souvisí s pěstováním poësie nejen novoklasické ale i romantické, alespoň od dob Guinicelliho a Danteho ne-li od dob ještě starších počítaje — university tedy povstávaly na Rusi teprv v 18tém věku (Moskevská r. 1755). Začalať tudíž světská literatura ruská a poësie umělá již dlouho potom, kdy stará romantika byla v západní Evropě mrtva, a protož první formy, v nichž se poësie ruská zkoušela, byly paklasické formy francouzské a německé, ody, elegie, satyry, epigramy atd. I pravý zákon moderní ruské metriky přízvučné oproti starším pokusům časoměrným (Smotrického) vyložil teprv Lomonosov (r. 1739). Srbové pak a Bulhaři ještě mnohem později než Rusové vešli v pravidelnější styk se vzdělaností západní, oni teprv v nedávných dobách osvobodili se z poddanství Turkův, zponenáhla teprv zakládají střední školy, a básnictví jejich jest tedy dítko nejbezprostřednější přítomnosti, zápasíc jen nesměle s tlakem okamžitých politických poměrův a potřeb nalehavějších.

Jestliže takto za dob staroromantických, o nichž my pojednáváme, nemůže být řeči o vlivu středověkého básnictví na slovanské národy, k pravoslaví se přiznávající, zbývá jen ono území západoslovanské, kam sahal vliv církve latinské. Na této západní čáře Slovanstva rozhoduje pak větší nebo menší blízkost k Západu o tom, jak záhy a jak silně se zde jevil vliv romantiky. Tento vliv byl poměrně nejsilnější u nás Čechův, nejzápadnějšího to slovanského kmene. Teprv v století 16tém, avšak za to velmi utěšeně, začíná umělá poësie rozkvétat v Polsce a zvláště v republice Dubrovníku, v níž

převahu měl jazyk horvátský. Ovšem je v poësii jak polské tak dubrovnické, v době takto již pozdní, *vlastní romantiky* už méně, a mnohem více stop valně se zmahajícího vlivu klasického. Líčení romantického vlivu v poësii slovanské začíná tedy přirozeně v Čechách.

Pokud nejstarší kulturní dějiny vlasti naší známe, můžeme zápas, jenž od konce 10ho století, od pádu říše obou Boleslavů až do konce století 14ho u nás trval, karakterizovati krátce takto: Trvalý a rostoucí útlak domácího živlu českého, stálé jeho ustupování před vlivem a záplavou Němectva. Obě rozhodující v Čechách mocnosti, církevní, v jejíchž rukou bylo v středověku *veškeré školství a osvěta*, i ta mocnost druhá, staré slovanské velkovévodství a pozdější království zasazovaly se stejnou skoro měrou o to, aby původní slovanský ráz byl setřen s veškerých upomínek, práv a obyčejů země, a v první řadě latina, v druhé řadě pak němčina byla jazyky vzdělávacími a písemnými. S žádnou zemí západní nemají dle našeho mínění Čechy tehdejší tolik podobností, jako s Anglií, kde rovněž od století 11ho až do konce 14ho věku normanští králové ve spojení s arcibiskupy-primasy Canterburskými, větším dílem též cizinci, usilovali o zatlačení domácího anglo-saského živlu ve prospěch latiny a frančiny. Jen ten rozdíl byl snad mezi starou Anglií a starou Čechií, že tam odnárodňování začalo násilným výbojem, zde pak podporováno bylo sousedstvím příliš blízkým německého císařství. Biskup pražský, nejvyšší duchovní mocnost v Čechách, slušel pod dozor metropolitní stolice Mohučské, a ta se arci starala o to, aby kanonická tato podřízenost nebyla na ujmu interesům německým. Kromě toho uděloval biskupovi pražskému císař německý až do konkordátu Kalixtova investituru. První pražský biskup byl tudíž rodem Němec, Dietmar, druhý z mocného panského rodu českého, ale vychovaný v Magdeburce, ve škole výslovně od císaře Otona zřízené na pokřesťanění Slovanův, kde mladý český žák již záhy své slovanské jmeno Vojtěch změnil na německé „Adalbert“, necítě se v Čechách nikdy příliš doma; třetím bi-

skupem byl Přemyslovec Strachkvas, změniv své křestné jmeno na klášterní „Christianus“, čtvrtým německý mnich Thidagg, pátým rovněž Němec z Naumburku, Echkard (jejž Dalimil jmenuje „chytrým Němcem Okardem“, an začal zavádět desátek), šestým Izzo, rovněž cizinec, sedmým Severus, jenž v nejrozhodnějším okamžiku knížete Břetislava opustil, postaviv se na stranu německého císaře Jindřicha III., osmým Přemyslovec Jaromír, jenž ale při investituře obdržel německé jmeno „Gebhard“. Také z ostatních biskupův pražských až do založení arcibiskupství bylo pořád ještě mnoho cizincův. Jmeno slovanské — a nejsouť jmena jen *náhodnými* oznaky poměrův tehdejších — nese jen biskup Budilov r. 1226. Za to jeden z jeho předchůdcův Fridrych se nikdy ani nepřiučil českému jazyku. Papežská stolice se ovšem, pokud ještě v plné moci byla středověká práva metropolitův, vkládala často do církevních věcí v Čechách, pomáhajíc Čechům naproti Mohučskému metropolitovi, čímž se stalo, že přes stálé sočení Němcův stará liturgie slovanská — naposled s mnohými přestávkami v klášteře sazavském — po celé ještě 11té století v Čechách jakýs takýs život vedla. Avšak papežové byli daleko, Němci blíže, a když Řehoř VII. začal potahovat v sobě veškerá práva investiturní a obmezovati staré zřízení metropolitní, nenastal z velikého sporu mezi mocí světskou a církevní nejen žádný rozhodnější prospěch pro církev českou, alebrž naopak bullou papežskou zakázáno přísně užívání jazyka slovanského při liturgii. Pokud nebylo v Čechách ještě jiné řehole, než benediktinské, byli mniši benediktinští snad největším dílem národnosti české, avšak s novými řády, které od století 12ho hrnuly se do Čech, přicházelo do zemí množství duchovníkův cizích, a veškeré to ohromné jmění klášterní v Čechách sloužilo odnárodňování, neboť opatové klášterův těch, větším dílem cizinci, zakládali nejen na západě, ale i na jihu a na východě českém valné množství vesnic německých. Světská pak moc, knížecí a královská, měla co do poškozování národnosti české vliv snad ještě záhubnější než moc duchovní. Tato hověla předce jen

více latině, co úřednímu a diplomatickému jazyku tehdejších dob, u dvora knížecího pak zmahal se pořád více jazyk německý. Největší asi vliv při tom měly sňatky knížat českých s dcerami ze dvorů německých. Již manželka nejmocnějšího knížete starší české doby Boleslava II. byla Němkyně, a odtud s málo výminkami brali knížata česká z Němec ženy své. Dalimil, přese všecku nekritičnost svou co do *celku* dějin, v podrobnostech a ve věcech *osobních* pramen tuším drahocenný, jest všude po ruce, kdykoli se o to jedná, vypisovati protinárodní vliv tu biskupův, tu knížat, tu kněžen českých. Kromě Spitihněva II. a oba Soběslavy propouští Dalimil sotva kterého knížete českého z obžaloby, že „počal v radu svou Němce bráti". Arci mocný nátlak císařství německého nutil každého knížete českého, nechť úmysly jeho jinak sebe lepší byly, k politice nenárodní. Kronika připisovaná Dalimilovi, velecenný to pramen pro historii oněch dob, proto že představuje v písemnictví českém přechod kronikářství z rukou dřívějších klášterních latinářů do rukou dějepravcův světských — přechod to v Čechách poměrně zrovna tak časný, jako pozdější Štítným provedené získání jazyka národního pro filosofii a vědu sociální — kronika Dalimilova tedy líčí Čechy jako stálé zápasiště dvou velikých stran, z nichž jedna byla „měščené Němci", druhá „zeměné", staroslovanští to „bohatýři", s nimiž arci spisovatel sympatizuje. Politika císařského dvora nesla se k tomu, aby roztržka ta v Čechách nikdy neustala, a jakmile kníže některý osobně energický jen poněkud nabýval moci samostatné, byl stolec knížecí ihned k dostání, ba přímo za peníze na prodej pro kandidáta jiného. Neníť to věc jen malicherná, nýbrž velice důležitá se stanoviska kulturního, v kterém jazyku se dávají jmena osobám a osadám. Přeměnění křestných slovanských jmen na německá, arci též na latinská, jež shledali jsme při některých biskupech, dálo se stejně při členech Přemyslovské knížecí rodiny. Při celé řadě princův českých bylo takové přeněmčení jmena arci věcí zbytečnou, poněvadž hned na křtu dostali jmeno německé. Jako Boleslav II. od církevníků

nazván „Pobožný“, dal první příklad oženění se s Němkyní, tak dal tentýž, jak se zdá, chorobou na duchu ocháblý panovník první příklad pokřtění syna svého Ulricha (Oldřich) po německu. Po něm následovala však již v knížecí rodině celá řada Kunrátů, Litpoltů, Otonův, Dietboldův, ba i Fridrichové. Avšak i ti, kteří ze křtu podle dávného způsobu jmeno ještě slovanské odnesli, vyměnili je později za německé. Jako biskupové, byli-li Češi rodem, tuším při investituře dostávali jiná jmena, Němcům obvyklejší, tak se při českých princech dělo na biřmování. Tam byla příležitost, poopravit nějaký ten zastárlý snad konservatism rodičův. Soběslava II. synové, byvše posláni na vychování ku dvoru císařskému, proměnili dle Dalimila svá jmena Přemysl a Boleslav na Kunrata a Fridricha. Když Přemyslu se podařilo za velikého boje Ghibelinů s Guelfy utvořit z Čech, jak Dalimil to nazval, „německé království“, přidal si k původnímu křestnému jmenu svému snad k vůli rovnoprávnosti druhé německé „Odoaker“ (to se zdá být vlastní původ slova „Otokar“), kteréž, jak známo, napotom vnuk jeho již při křtu obdržel. Ba ještě slavný císař Karel změnil v Paříži křestné jmeno svoje „Václav“ na jiné, cizím národům lehčeji vyslovitedlné. Tak osamělí byli Čechové se svým slovanským jazykem ve společnosti tehdejších západních národův! Jen tomu, že sv. Václav byla osobnost všemu světu známá, mající podobný asi v Čechách význam, jako ve Francii Chlodwik a Ludvik, jen tomu jest co děkovati, že ještě v 13tém a 14tém století se královským princům dávalo křestné jmeno Václav. To však bylo to jediné a poslední ze starých jmen slovanských v královské rodině. Stejně jako jmena osob, přeměňována i jmena vsí a měst na německá, a novým osadám dávána valnou většinou rovněž jmena německá. Příkladův netřeba citovati, jest jich na sta.

Tak nepříznivé byly poměry národa českého, dokud politika císařských rodův německých, zvláště Hohenstaufův, nesla se k tomu, učinit císařství ve svém domě dědičným Ale i když rod Hohenstaufský zdrcen byl od papežův Ino-

cence IV., Alexandra IV. a Klimenta IV. a převratem tím na jedné straně z Francie, na druhé z Čech vzrostly mocné říše, Německo pak rozdrobilo se na množství soupeřících duchovních i světských knížectví — neprospěl obrat tento, *souverenitě knížat* českých tak příznivý, *jazyku* českému. Naopak zrovna v třináctém století zmahala se germanisace v Čechách v míře nikdy nebývalé. Na jedné straně měšťanstvo a cechovnictwo, začínajíc dle vzoru králem sv. Ludvíkem ve Francii podaného organizovati se také v Čechách, bylo většinou německé, na druhé straně pak německý feudalism s mravy a obyčeji svými, teď na dobro do Čech vniklý, bral na se nátěr německý. Ještě v 12tém století a arci před ním vyskytují se v Čechách mezi zemany jmena slovanská, křestné někdy k vůli rozeznání s jmenem otce nebo praotce k tomu přivěšeným, výminečně také s místem rodiště (ku př. Budivoj, Kojata, Zderad, Božej Vršovic, Beneš Hermanov, Jitříšek Buškovic, Jiří Staňkov, Odolen z Chyš, Prkoš z Běliny atd.). Avšak když proměněním Čech v království staré zemanstvo začalo se měnit v šlechtu dvorní, a místo bývalé dílnosti rodinné nedílnost statku stala se novou zásadou právní, brala šlechta napořád svá příjmí od hradův, a dávala těmto jmena německá Rosenberg, Sternberg, Schwanberg, Lichtenburg, Scharfenstein, Riesenburg atd. Nenáleží sem, nýbrž do historie politické, vysvětlovati, proč nejmocnější český panovník této doby, Přemysl Otakar II., dával tak v šanc prospěchy rodného svého jazyka. Podotkneme jen krátce, že panovník ten byl nejen válečník výtečný, alebrž i muž na svůj věk moderní, skutečný reformátor. Jestliže jest dovoleno porovnávání, byl Přemysl Otakar II. reorganizator asi v tom velikém stilu, jako Petr Veliký, arci ne s výsledkem konečným stejně příznivým. Založiv velikou říši až k oběma na sever a jih mořím, v krajinách tehdáž ještě dosti slovanských, hleděl opříti její trvání především o *stav městský*, jehož rostoucí důležitost neušla jeho bystrozraku, volal za tou příčinou ku povznešení průmyslu a řemesel do země cizí kolonisty, ba i to povolání na dvůr jeho německých

minnesängrů, Suorenberga, Sigehera, Ulricha z Türlina souviselo s tím, abychom moderního slova užili, „kulturním“ nátěrem, jejž Přemysl Otokar II. pěstoval s chvatem přílišným a se štědrostí královskou. Kdežto minnesängři němečtí chválí napořád munificenci panovníkův českých, stěžují si Meister Stolle, Schulmeister von Esslingen a jiní stále na skoupost Rudolfa Habsburského, Otakarova soka, vzhledem k básnictví. Všecko toto nadržování cizím živlům nemohlo arci Přemyslu Otakaru II. získat lásku sourodého jeho národa, zvláště pak šlechty nechtějící nahlížet ty politické nutnosti, za jichž pomoci hodlal král z úzkého rámce předkův svých vyrůst na rozhodující velmoc východo-křesťanskou. Avšak říše jeho příliš rychle vzrostlá a vrchol moci jeho trvaly nedlouho, aby o posledních jeho cílech mohl se pronésti tentýž nepříznivý úsudek, jakýž vlastenci čeští (Dalimil a básník Alexandreidy) o něm tehdáž pronášeli, že mu šlo o to, „aby na mostě pražském nebylo viděti Čecha“. Neníť vždy nedostatek výsledku znamením nezpůsobnosti. Smrt Přemysla Otakara II. byla hrdinná, muže a reka důstojná; nechtělť přežíti svůj pád.

Jakýž mohl za takto stále rostoucí převahy němčiny v Čechách, jiż jsme tuto několika málo črtami naznačili, být osud písemnictví, básnictví českého? Nemohli bychom se věru diviti, kdyby se v Čechách nebylo vyvinulo pražádné písemnictví nebo básnictví v jazyku národním, mimo některé snad písně kostelní, podobně, jakož jsou skrovné stopy národní literatury v sousední Polsce. Místo toho máme však před sebou nejen řadu historických zpěvův národních, českých to „bylin“ nebo „chansons de geste“ od Libušina soudu až do „velikého pobití Tatarův“ na Hostajnově, alebrž i — zvláštní to vzácnost na století 12té neb 13té — nerýmované písně lyrické, v nichž se jeví dokonce i pravidelný rozměr až i s daktylickým názvukem (ku př. Věje větříček atd.). V historických arci zpěvech rukopisu Královdvorského jsou též verše nestejnoslabičné (Záboj a Slávoj a Čestmír i Vlaslav), avšak většina předce zas má rozměr již velmi pravidelný,

ba Beneš Hermanov i rozdělení slokové při nerýmnosti, a Ludiše stopy refrainu zas beze slok (zavzní hlahol trub i kotlóv). Samé to zjevy vzácné a vysoce zajímavé při porovnání poësie romantické 13ho věku se slovanskou, pokud z dob těchto ji známe. O rukopise Královédvorském tak mnoho již se psalo, že nepotřebujeme se šířiti tuto o těchto zbytcích starého *národního* pěvectví, tím méně, že všeobecně se očekává s napnutím dílo o nich prof. Hattaly, kteréž bohdá s důkladností zevrubnou objasní, co v záležitosti nejstaršího předromantického básnictví českého ještě věděti nebo dokázati zbývá. Což především musí budit obdiv při básních rukopisu jak Královédvorského tak Zelenohorského, je úplný takřka nedostatek (až na málo míst v „Záboji a Slávoji") všednosti nebo sprostnosti, kteráž se, jakož jsme viděli, nachází tak zhusta u minnesängrův německých a i trouvérův francouzských, provensálské troubadoury nevyjímaje. Vliv vnikající již romantické poësie na ducha zejmena *nejmladších* písní rukopisu Královédvorského jest nepopíratedlný, a my na jiných místech spisu ukážeme na některé podobnosti ve způsobu básnění mezi rukopisem Královédvorským a některými italskými básněmi romantického rázu a původu.

První *rýmované* básně české — stopa to karakteristická a rozhodující nepopíratedlně romantického vlivu — nacházejí se v Čechách na konci 13ho století. Podle rukopisu Královédvorského nazývali se nejstarší národní básníci v Čechách jednoduše „pěvci" (pěvce dobra milujú bozi v „Záboji a Slávoji"). Historické zpěvy pak, chansons de geste, v Čechách se nazývaly dle „Jaroslava" krátce „pověsti" (zvěstuju vám pověst veleslavnú), nebo dle „Libušina soudu" snad také „věščby vítězovy". Dalimil v souhlase s tím nazývá rýmované historické básně rovněž „pověsti". Kromě těchto názvosloví víme ze spolehlivých historických pramenů jen velmi málo o pěstování zpěvu a poësie v Čechách. Žongléři (joculatores), kterýmž jmenem veškeré názvosloví Západu naznačuje zpěváka nebo deklamátora, zpívajícího nebo recitujícího verše (německy „singen und sagen"), nacházeli se v Čechách již

v století 12tém, a sice při dvoře knížecím, rovněž dle obyčeje západního. Kníže Vladislav, Vratislava krále syn a Vladislava krále otec, dal při smrti své r. 1125 nějaký stateček svému žonglérovi zvoucímu se „Dobreta". Jmeno „jokulatora" tohoto jest patrně slovanské, a neukazuje dokonce na nějakého *německého* „minnesängra", jichž v století 13tém celé množství žilo nejen při dvoru krále Václava I. a Přemysla Otakara II., alebrž i při dvorech panstva českého, jako zejmena pánův z Risenberka a Lichtenburka minnesängři Ulrich von Eschenbach a Heinrich von Friedberg. Co ještě dále víme o básnění doby tehdejší jest, že při korunovaci krále Václava II. neobyčejně skvělé, na louce u Prahy se zpívaly a deklamovaly verše (cantabant et recitabant) a že při korunovaci krále Jana Lucemberského se v kostele zpívalo *jen* německy. Zprávy to sporé a neutěšené!

„Alexandreis česká" jest dle obvyklých úsudkův nejstarší rýmovaná báseň naše. Rýmování její označuje však pozdější dobu romantické epiky, verše jsou osmislabičné, rýmy do párů, a u porovnání s pozdější jak lyrikou tak epikou českou ku podivu správné, vše tak jako v německých a francouzských epických básních 13ho století. Stop staršího ještě provensálského rýmování, jako jsou verše nerýmující bezprostředně za sebou, nýbrž přinášející rým teprv po několika řádcích, jednoslabičná monorymie atp. není v světském českém básnictví. Za to se zdá, jako by se v písních *duchovních* jevily stopy *monorymie*, množství totiž stejných rýmů bezprostředně za sebou následujících. Podle toho mohly by se *takové* písně považovati za *nejstarší* stopy romantiky v Čechách. Tak zejmena následující píseň duchovní:

Vítaj milý Jezu Kriste,
králi všemohúcí,
ve všech místech vševidúcí,
všech kajících milujúcí,
všem život dávajúcí,
všeho kvítí krašše ktvúcí,
vší světlostí více stkvúcí,

svým se milým zjevujúcí,
je rozkošně kochajúcí.
Vítaj slavný stvořiteli,
vítaj milý spasiteli,
věrný můj příteli,
vší dobroty dávateli.
Vítaj v nouzi utěšiteli,
všeho hříchu zbaviteli atd.

Nebudeme se snad mýliti domnívajíce se, že toto správné poměrně rýmování spadá na účet dokonalejší techniky *duchovních* veršů takových původcův. Podle toho by básně doby starší nejlépe rýmované náležely klášterním veršovcům, jako „legenda o sv. Kateřině“, při níž to bez toho samo sebou pravdě podobno, a též „Alexandreis“. Že však během 14ho věku již valně se v Čechách básnily světské rytířské básně, a sice dle všeho po *česku,* dokazuje nejen český „Tristram“, „Tandaryáš“ atd., nýbrž i Dalimil. Tento nejen v známých verších svých:

Mnozí povísti hledajú,
v tom dvorně i múdře činie,
a že svéj země netbajú,
tím svoj rod sprostenstvím vinie,
neb by se veň cti nadieli,
svéj země by knihy jměli atd.

vrhá ostré světlo na spisovatelské poměry u nás na počátku 14ho století, nýbrž zdá se dokazovati i existenci nějakého českého „Rolanda“, pro nás ztraceného, jakož při epice později ukážeme. Z lyriky romantické však není, co by se do století 13ho s jistotou mohlo počítati. Hanka mezi starými písněmi v archivech Třeboňském a Hradeckém nalezl jednu píseň *nerýmovanou,* patrně tedy skládání velmi starého, která pak se pěkností daleko nerovná lyrickým kusům rukopisu Královédvorského. Počíná se takto:

Utkal panic pannu
od milého jdieše,
dal jí dobré jitro,
ona jemu také atd.

Za krále Jana Lucemburského dosáhla vláda němčiny v Čechách svého vrchole. Jak tehdáž v Německu pohlíželi na Čechy, vidět z toho, že německý zpěvácký spolek mistrův (Meistersänger) mezi dvanácti zakladateli tohoto zpěváckého jaksi řádu počítal Waltera von der Vogelweide, „českého pána“ (landherr aus Böhmen) a Heinricha von Müglin, „doktora písma v Praze“. Tento Heinrich von Müglin žil tuším skutečně také v Praze, a věnoval Karlu IV. svou německou báseň: „Das buch der maide.“ Ale ke konci doby Karlovy a na začátku Václavovy v poslední asi čtvrti století 14ho začíná jazyk český vytiskovat z obecného užívání nejen němčinu, alebrž i latinu, a dobývat si v zemi prvenství. Hlavní toho zásluha náleží vládě Karla IV., an sám jsa znatel čelných evropských jazykův nebyl nepřítelem hnutí národního, tehdáž valně se šířícího po Evropě. On dal sice národu českému na nově zřízené universitě jen jeden hlas, avšak za to založil Emauský klášter pro bohoslužbu v jazyku slovanském. Dále i založení university pražské muselo, přivádějíc do Prahy množství cizích študentů, podle národností se třídících, mít vliv na národní smýšlení „žákovstva“ domácího. K tomu přistoupily ještě jiné podněty. Pokaženost církve vycházející z Avignonu budila zdravou reakci u kněžstva dobře smýšlejícího, a tato část kněžstva mysticismem prodchnutá mínila šířící se znemravnělosti činit přítrž častým kázáním. Církev chtíc v století 13tém překážeti šíření se kacířstva Albigenských a Waldenských, podporovala ze začátku sama polní kázání lidu, kteréž se arci muselo dít jazykem národním, jazykem *lidu*, a založila k tomu hlavně cíli řád kazatelský, „predikatorův“ čili dominikánův. Kromě tohoto řádu ještě také řád „menších bratří“ sv. Františka zanášel se kázáním k lidu. Avšak soupeřstvím kazatelův a častým kázáním a přemýšlením o písmě svatém načichly kacířstvím i oba tyto řády. Z řádu františkánův vyšel Vilém Occam, „doctor invincibilis“, jenž pro dokazování omylnosti papeže byl od Jana XXII. kletbou stižen, z řádu dominikánův pak vyšel Eckehard, r. 1307 generální vikář v království češkém, prohlášený později za

kacíře, dále slavný Savonarola, vedle Wiklefa a Husa hlavní předchůdce reformace, upálený ve Florencii. Od konce 14ho století povstávali valně v kněžstvu tak nazvaní čistí čili „evangeličtí“ kazatelé, kteří obracejíce se pořád více proti mnichům, kázali lidu čisté a nezfalšované evangelium, arci v národním jeho jazyku. „Evangeličtí“ tito kazatelé byli skuteční propravci reformace, buditelé národních jazykův a působitelé ku překládání latinské bible „Vulgaty“ na jazyky lidu. Takovými prostonárodními „evangelickými“ kazateli byli v Němcích dominikáni Tauler, Suso, světský kněz Heinrich von Nördlingen, všickni více méně obvinění z kacířství; v Anglii františkán John Ball, rozsívající kázáními v šírém poli mezi lidem i ideje komunistické, a farář John Wickliff, první překladatel bible na jazyk anglický, rovněž kletbou kacířství stižen; v Praze Němec Waldhauser a Češi Jan Milič z Kroměříže, mistr Matěj z Janova a Hus, všickni více méně obžalovaní z kacířství. Vedle těchto kazatelů, zvelebujících ústně jazyk národní, zmocňovali se také spisovatelé duchovní „evangelia“ v spisech poučných, valně jazykem lidu psaných, v Němcích Johannes Tauler: „Nachfolge des armen lebens Christi“, v Čechách nad jiné zajímavý Tomáš ze Štítného „o věcech křesťanských“, ve Francii slovutný Gerson, jemuž Francouzi připisují autorství „Následování Krista“, připisovaného od jiných Tomáši Kempenskému. Některé politické události, nedůležité na první pohled, hrají v tomto významu plném ruchu pro povznešení také *českého* národního jazyka vážnou roli. Císař Karel IV. provdal jednu ze svých dcer Annu za anglického krále Richarda II., četní Pražané táhli se za Lucemburskou princeznou do Anglie, a tak se seznámili Čechové s Wiklefem! Ostatek jest příliš znám, abychom se potřebovali o tom šířit.

Tomuto všeobecnému ruchu národnímu ba demokratickému po vší Evropě děkuje jazyk český na konci 14ho století za své obnovující se *prvenství.* Ku konci 14ho století začínají se desky zemské vésti v jazyku českém, ku konci 14ho století objevují se první české nápisy na zvonech, ku

konci 14^{ho} století píší se první spisy právní jazykem českým (Ondřej z Dubé), ku konci 14^{ho} století začíná i panstvo české sobě dopisovati po česku, a tvoří se ku konci 14^{ho} století jadrný onen, přesný a energický sloh listovní, jenž během napotomních dvou století dospěl ku své dokonalosti, a dosud ještě může nám na mnoze býti vzorem. Ku konci 14^{ho} století vystupuje i první *dle jmena* známý básník český, *Smil Flaška z Pardubic.* V tu samou dobu, kde v Anglii Chaucer vedle Wiklefa, vyrůstá u nás Smil Flaška vedle Husa. I ptačí rozmluvy Chaucerovy (Kukačka a slavík) lze porovnat s rozmluvami zvířat v „Nové radě“ pana Smila Flašky.

Smil Flaška jest šlechtic, člen stavu panského. Šlechta česká, která již na začátku 14^{ho} století domnělým „Dalimilem“ staví se do řad horlivců za jazyk národní, podává se na rozhraní 15^{ho} věku mnohem úplněji novému směru. Jako šlechta anglická chrání Wiklefa, sympatizuje česká šlechta s Husem, Mikuláš z Lobkovic dobude na králi Václavu počeštění university, Čeněk z Vartenberka protestuje v čele velikého množství šlechtických podpisů proti upálení Husa, šlechtic, arci chudý, Žižka z Trocnova jest vůdcem ozbrojeného odporu a učitelem ve válečnictví mnicha Prokopa. A v tuto dobu, na konci asi 14^{ho} století, zdá se, že vzniká mezi šlechtou také obliba zpívání *nových písní*, obliba *romantické lyriky,* došedší přes Francii a Německo konečně také k nám.

Nejkarakterističtější z těchto českých písní, dokazující nezvratně souvislost svou se západní romantickou lyrikou, jsou česká „svítanička“ (jak Hanka je nazval), písně nápodobující německé „Wächterlieder“, francouzské „aubady“ a provensálské „alby“. Čeští spisovatelé jejich jsou bohužel neznámi. Dle toho však, že ze všech podobných písní milostných na západě vane duch rytířský, jakož také zřejmy jsou některé narážky na rytířství původcův „alb“ českých; že dále nalezeny jsou v archivu Třeboňském a Jindřichohradeckém: může se za skladatele jich považovat některý pán z Rožmberka nebo z Hradce, nebo arci také některý

panoše pánův těchto čili „nápravník“, což jest tuším český název pro západní pojem „minstrel“ nebo „ministerialis“. Klademe tyto písně sem, pokud to možno, v moderním jazyku a pravopisu:

Milý jasný dni, kterak's mi ukvapil,
žeť tak falešného klevetníka zbudil,
den drží ustavení své
tu kdež bydlí spolu milých dvé,
všemohoucí pane bože
račiž jich být obou stráže.

Od východu slunce větřík věje
a přes hory doly se chvěje,
lesní jek, zvuk, lom se tiší,
zvěř ustoupá, ptactvo křičí,
znamenajíc, ukazujíc,
že noc odstupuje pryč.

Vysoko jest zašla dennice jasná,
dalekoť jest v plano odešla,
kvapíc pospíchajíc od hor;
vše stvoření i lidský sbor
nespí a chtíc vzhůru státi,
čas nám, milá, se rozžehnati.

Smutí se srdce té mé milé paní,
když vstavši uzřela svítání;
ach vece radosti má!
kterak jsme *) tak dlúho spala,
pospěš vstáti radosti má,
ať nás hanba nepotká.

Hyn (tam) světlý den, toť já cele znaji,
nebesať se z jasna modrají,
záře slunečná východí,
za těť se srdečko mé bojí,
všemohoucí pane bože
račiž nás být obou stráže.

Najmilejší, přijmi naučení mé,
když jsi s milou svou, doufaj v mysli své,
ať se nezmění tvá i má radost,
pro zlého klevetníka zlost,
žádnýť neví, což on míní,
slušíť nám býti v ostříhání.

*) V staré češtině je dvojné číslo „sva.“

Klevetník s každým pěkně v řeči jest
a v srdci všecka zlá, falešná lest,
chtěl bych, by panny i paní
klevetníka v mrzkosti měly,
a toť by byl tovaryš moj,
kdož by měl s takovým v srdci nepokoj.

Nebť není v světě žádné těžší věci
než klevetníka se vystrieci,
nebť jest pěkně s tebou z předu,
a jako had štípe z zadu,
jenž má řeč sladkou jako med
a v srdci jako litý jed.

Milý bože, nedej jim prospěchu,
kdož tak milým ruší útěchu,
ach tím srdce jeho vadne,
kdež těch milých spolu bydlé,
všemohoucí pane bože
račiž jich být obou stráže.

Nevyrovnáť se arci píseň tato zpěvností, umělostí versifikace a rýmů svým vzorům západním, ale ducha stejného prozrazuje každým svým obratem. Refrain „všemohoucí milý bože račiž nás být obou stráže“ neopakuje se pravidelně, nýbrž jen *třikrát*, jako v nějakém rondelu nebo trioletu. Jiná podobné obraty „alby“ připomínající píseň jest tato:

Přečekaje vše zlé stráže,
půjduť k milé hrdlo váže,
svůj kůň pustím po doubravě,
sám s ní sednu rozmlouvaje.

Tím zpíváním, tím voláním
ubudím tu krásnu paní,
když se ze sna probudila
ke mně mile promluvila.

A řkouc: bráchku, čas jest vstáti,
skoroť bude již svítati,
den se blíží, ten já znaji,
vše zlé stráže vzhůru vstávají.

Již ptáčkové vzhůru vstali,
vzhůru vstavše zazpívali,
zazpívavše pryč letěli,
mne smutného zde nechali.

Rozloučení mezi náma
klevetníčkům radost dána,
protož milá, buďmež *) věrná,
žádný zlý sok mezi náma.

Noci milá, proč's tak dlouhá,
po mém milém jest má touha,
že mi s ním nelze mluviti,
komu se mám utěšiti?

Již mé srdce bydlí v strasti,
v smutku, toužebné žalosti,
to vše činí nebývání
u té nejmilejší paní.

Milý bože! nedej dlouze
po mé milé býti v touze,
bráchku milý, nestyšť sobě,
nad jiné chci příti tobě.

Zdá se, že takovýchto „svítaniček“ zpívalo se v Čechách mnoho, a že byly velmi oblíbeny. Frant. Dvorský kdesi nalezl začátek „krásné“ prý a často zpívané písně, prozrazující skutečně mysl básnickou, kteráž rovněž vyhlíží jako česká „alba“. Počínáť takto:

Kdybych měla klíče
od bílého dne,
hodila bych je
do Dunaje atd.

Vliv frančiny je snad vidět z následujícího popěvku:

Milá paní žádná (žádaná),
tvá milost hedvábná,
byť mi tě bylo bósti
tvé bílé kosti
až do tvé libosti.

Slovo „bósti“ souvisí asi s francouzským „baiser“ (líbat). Snad lze vidět také nápodobení frančiny v slově často se opakujícím v českých milostných písních „radost“ v smyslu podobném jako francouzské „joie“ a německé „minne“. Jiné francouzské slovo přešlé do jazyka českého v 14tém století

*) V staré češtině dvojné číslo „buďvaž“.

Klevetník s každým pěkně v řeči jest
a v srdci všecka zlá, falešná lest,
chtěl bych, by panny i paní
klevetníka v mrzkosti měly,
a toť by byl tovaryš moj,
kdož by měl s takovým v srdci nepokoj.

Nebť není v světě žádné těžší věci
než klevetníka se vystrieci,
nebť jest pěkně s tebou z předu,
a jako had štípe z zadu,
jenž má řeč sladkou jako med
a v srdci jako litý jed.

Milý bože, nedej jim prospěchu,
kdož tak milým ruší útěchu,
ach tím srdce jeho vadne,
kdež těch milých spolu bydlé,
všemohoucí pane bože
račiž jich být obou stráže.

Nevyrovnáť se arci píseň tato zpěvností, umělostí versifikace a rýmů svým vzorům západním, ale ducha stejného prozrazuje každým svým obratem. Refrain „všemohoucí milý bože račiž nás být obou stráže“ neopakuje se pravidelně, nýbrž jen *třikrát*, jako v nějakém rondelu nebo trioletu. Jiná podobné obraty „alby“ připomínající píseň jest tato:

Přečekaje vše zlé stráže,
půjduť k milé hrdlo váže,
svůj kůň pustím po doubravě,
sám s ní sednu rozmlouvaje.

Tím zpíváním, tím voláním
ubudím tu krásnu paní,
když se ze sna probudila
ke mně mile promluvila.

A řkouc: bráchku, čas jest vstáti,
skoroť bude již svítati,
den se blíží, ten já znaji,
vše zlé stráže vzhůru vstávají.

Již ptáčkové vzhůru vstali,
vzhůru vstavše zazpívali,
zazpívavše pryč letěli,
mne smutného zde nechali.

Rozloučení mezi náma
klevetníčkům radost dána,
protož milá, buďmež *) věrná,
žádný zlý sok mezi náma.

Noci milá, proč's tak dlouhá,
po mém milém jest má touha,
že mi s ním nelze mluviti,
komu se mám utěšiti?

Již mé srdce bydlí v strasti,
v smutku, toužebné žalosti,
to vše činí nebývání
u té nejmilejší paní.

Milý bože! nedej dlouze
po mé milé býti v touze,
bráchku milý, nestyšť sobě,
nad jiné chci příti tobě.

Zdá se, že takovýchto „svítaniček“ zpívalo se v Čechách mnoho, a že byly velmi oblíbeny. Frant. Dvorský kdesi nalezl začátek „krásné“ prý a často zpívané písně, prozrazující skutečně mysl básnickou, kteráž rovněž vyhlíží jako česká „alba“. Počínáť takto:

Kdybych měla klíče
od bílého dne,
hodila bych je
do Dunaje atd.

Vliv frančiny je snad vidět z následujícího popěvku:

Milá paní žádná (žádaná),
tvá milost hedvábná,
byť mi tě bylo bósti
tvé bílé kosti
až do tvé libosti.

Slovo „bósti“ souvisí asi s francouzským „baiser“ (líbat). Snad lze vidět také nápodobení frančiny v slově často se opakujícím v českých milostných písních „radost“ v smyslu podobném jako francouzské „joie“ a německé „minne“. Jiné francouzské slovo přešlé do jazyka českého v 14tém století

*) V staré češtině dvojné číslo „buďvaž“.

je „dîmes“ (desátek), po česku „dym“ u Dalimila. Netřeba tedy připouštěti, že by veškeré básnictví rytířské čili romantické bylo přišlo k nám *jen* prostřednictvím Německa.

Refrain v romanských písních tak často a obyčejně s umělostí nemalou provedený je v českých písních z 14ho století vzácnější, jako u minnesängrův německých. Předce však máme z této asi doby jednu milostnou píseň s refrainem v každé sloce, jakkoliv jinak nevelká jest cena její básnická. Zníť takto:

Ztratila jsem milého
v tom srdci jediného,
měj se dobře srdečko.
Ztratilalis milého,
hledej sobě jiného,
měj se dobře srdečko.
Když to nelze jinak zdíti,
musíme se dobře míti,
měj se dobře srdečko.
Já se, milý, dobře mám,
na tě srdcem zpomínám,
měj se dobře srdečko.
Bílá růže prokvítá,
odtud mému srdci svítá,
měj se dobře srdečko.
Natrhejme z růže květ,
milejší milý než vešken svět,
měj se dobře srdečko.
Ach můj mocný pane bože,
jinak to býti nemůže,
měj se dobře srdečko.
Ach můj převelmi zoufalý,
netak jsme si slibovali,
měj se dobře srdečko.
Kdož nám to manželstvo zruší,
nesmiluj se, bože, nad tou duší,
měj se dobře srdečko.
Bůh ti žehnej, panno milá,
v mém jsi srdci sama jediná,
měj se dobře srdečko.

Kromě těchto písní rytířských zachovalo se ze století 15ho množství písní študentských, z nichž některé opěvují rovněž lásku, jiné zas jsou rázu veselého a rozmarného, po-

pisujíce s nepopíratedlným humorem nouzi a bídu tehdejších universitních „žákův“, a některé konečně jsou zpěvy almužnické, byvše určeny pro četné tehdejší študenty žebravé ku zpívání před dveřmi venkovských farářův nebo i bohatších měšťanův. Do řady študentských milostných zpěvův náleží píseň jakéhosi snad žáka (?) jmenem „Záviše“, která musela být oblíbenější a známější, než jiné, poněvadž přidáno jest u ní jmeno spisovatelovo (cantio Zawiszonis). Připsati píseň tuto *historickému* „Záviši“, Záviši z Falkenštejna totiž, známému to českému milostnému básníku, na základě dosavádních, arci ještě na mnoze kusých vědomostí o starším českém básnictví nelze, a sice z celé řady velevážných důvodův. Podáváme ze záhadné písně této některé karakterističtější citáty. Počínáť takto:

Jižť mne vše radost ostává,
jižť mne vše útěchy stanou,
srdce v toužebné krvi plavá,
to vše pro mou milou žádnou (žádanou).
Svýma zraky skrze očko
silně střil v mé srdečko,
bydlímť v plamenné túze,
můj život v túhách nemahá,
to vše její krása drahá
silněť mne k tomu popuzie . . .
Jižť mé zpívání přestane nyní,
pyčtež (politujtež) mne panny a šlechetné paní,
žeť jest mi zahynouti pro milování.
Slunečko vzchodí, záře vychodí,
má militka v mém srdečku vévodí,
silněť mi na mé mysli uškodí,
ač se žádná nesmiluje.
Jako fenix oheň nítí,
tu kdež chce svou mladost vzíti,
v ohniť vzhoří v silné moci,
takéť můj kvítek žádoucí
toužebný plamen horoucí
v srdci nítí ve dne v noci . . .
Mého toužení nemám umenšení,
pyč mne povětří, pyč mne všecko stvoření,
karbunkul, safír i vše drahé kamení,

slunečné kvítí i vše na světě,
pyč mne lilium, pyč mne růže přeskvoucí,
chceť mi má zmilitka můj živůtek odjeti,
ač se neráčí smilovati.

Píseň tato, z níž zde podáváme pěknější místa, prozrazuje skutečný a opravdový cit, vřelost, smysl pro zpěvnost, zkrátka značné básnické nadání. Avšak ona dokazuje rovněž jako dříve citovaná rytířská „svítanička“, jak veliký význam mají v poësii vůbec a lyrice zvlášť veršovací *technika*, vedle přirozeného nadání také dobré vzory, cvik, jedním slovem *umění.* Této důležité stránky formální však v staré romantice české takřka naprosto není. Na rytířských písních českých je vidět, kterak starému českému básnictví scházel všecek ten podporující a zušlechťující vliv *královského dvora,* jako byl současný asi dvůr francouzský, nebo kastilský dvůr krále Juana II. Nesluší nikdy zapomenout, že romantika byla básnictvím *dvorním*, a že i v Německu z nedostatku štědrých dvorů panovnických po pádu Hohenstaufův chřadla. Totéž ovládání rýmu a formy, jehož se ještě nedostává starším českým písním rytířským, schází i písním našim „žákovským“ z dob po založení pražské university. Sebe skvělejší nadání básnické nedovede vyvést díla *trvalé* krásy, pokud musí zápasiti s nesběhlostí ve formě. Študenti university pražské, spisovatelé písní dále citovaných, nebo sceny hospodské známé pod názvem: „Podkoní a žák“, byli lidé podobného postavení a zrní, jako francouzský Villon. Tento, jakkoli je forma jeho umělá, není v rýmování také přes příliš svědomitý. Ale Villon má oproti sobě prince Karla Orleanského, a před sebou trouvéry a troubadoury, a tito zas měli před sebou Araby. Nepřetržitý to řetěz učení se *formě.* Troubadouři i minstrelové byli básnictví jako výživě a řemeslu nějakému *zcela* oddaní, a většina jich docházela u dvorův královských a šlechtických tolik podpory, že se zaměstnání svému také zcela oddati mohli. Odkud pak měly přijít v Čechách tyto relativně příznivé poměry? Odkud se měl vzíti cvik ve formě? Románský svět byl daleko, a učení se

jazykům cizím kromě latinského bylo velikou v středověku vzácností. Německé básnictví bylo v 14tém a 15tém století velmi sešlé, nestálo nijak výše než české, a nepodávalo tedy ničehož. Na fakultě artistické (filosofické) bylo sice zvláštní oddělení quadrivia „musica", avšak při těchto přednáškách bylo hlavní asi věcí hudba a zpěv, výkladu o verši a rýmu s vědeckého stanoviska nebylo. A i tyto přednášky o „muzice" měly zření hlavně k *latinskému* zpěvu *chrámovému*, jazyka národního si nevšímaly. Před stoletím 15tým směly se v chrámech pražských zpívat jen *čtyry* písně v jazyku národním. Teprv později se náuka o „muzice" pěstovala také ve školách farních, a název učitele splynul v Čechách s latinským názvem „cantor". Učení o vyšším slohu pěstovalo se sice na artistické fakultě v trivium při „rhetorice" a poněkud snad i při „gramatice", avšak zase se zřetelem k latině. O *básnictví* pak latinském, a sice jen o Virgilovi, začal teprv r. 1462 přednášet na universitě pražské mistr Řehoř Pražský, a pravidelné zabývání se s klasickými básníky římskými začalo tuším na školách teprv jezovitských po roce 1560, kdež předposlední třída gymnasia nazvána „poëtica". Humanismus a jezovitství v 16tém století v Čechách se zmahající vedly skutečně k rozkvětu básnictví, ale *latinského.* Známoť, kterak tehdáž sestoupil se celý kruh českých učencův, již psali latinské básně, jako Hodějovský, Kuthen ze Sprinsberka, Tomáš Mitis, Campanus z Vodňan, Krinitus z Hlavačova, Hájek z Hájku, Jiří Carolides z Karlšperka, Kodicill z Tulechova, přede všemi pak Bohuslav Lobkovic, nejznamenitější český humanista 16ho věku snad vedle Matouše Collina, profesora klasických jazykův na universitě. Podobně bylo v Polště a v Německu, kde však alespoň někteří z latinských básníkův také básně v národním jazyku, ačkoli zrna slabšího, psali. Při císařském dvoře ve Vídni byl úřad placený pro dvorního básníka „poëta caesareus", který, jako Konrad Celtes, Melissus, básnil arci latinsky, a v trvalém byl tuším vědeckém spojení s latinskými básníky v Čechách. Za takových poměrův je přirozeno, že dle vzoru krásoreč-

nictví latinského a poněkud i řeckého počato zušlechťovat především *prosaický* jazyk český. Víme ť, s jakými jazykovými, veršovými a rýmovými obtížemi zápasili Matouš Benešovský, Benedikti Nudožerský a Komenský, když začali veršem psát české žalmy. Kdežto na př. první pokus španělské gramatiky napsal r. 1517 Lebrixa, vydal první celou mluvnici českou teprv r. 1603 Benedikti z Nudožer (Optát a Gzel v dřívější své mluvnici ještě nejdůležitější části vynechali). Tentýž mistr učení pražského ustanovuje zásady české metriky a poëtiky nevěděl jiné pomoci, než užit latinské časomíry a meter Horacových od, podle nichž on i Komenský psali první české ody a hymny (žalmy), ozdobujíce je zároveň rýmem. Pravý a celý „básník“ český mohl teprv po všech těchto propravách přijít, kdyby mu neblahé povstání stavův, bitva bělohorská a třicetiletá válka nebyly zatarasily cestu. A i kdyby byla vlast naše ušetřena zůstala této osudné krise politické, byl by básnický nějaký veleduch 17ho století musel ještě opustiti částečně dráhu antiky, nastoupenou Nudožerským a Komenským, a byl by se seznámil — v lepším případě — jako Kochanowski a Gundulić s Torquatem Tassem, snad i s Petrarkou jako Sęp Szarszynski; v horším případě však jako Němec Martin Opitz s francouzskou paklasickou poësií.

Pojednali jsme proto zevrubněji o této stránce české poëtické techniky, abychom v pravé světlo postavili rýmařský diletantism českých žákovských písní z 15ho století. Následující píseň, líčící rozmarným způsobem nouzi študentskou, jeví snad ještě větší nadání než „cantio“ Závišova, ač arci humor je diletantovi lehčej složit u verše, než vroucí touhu skutečné lásky.

Jižť jest zima přišla, slyšte odraní,
kterak jste dlouho spali a šatu není,
v letě spali, nic nedbali,
co v zimě bude, ach hrozný trude, a šátky chudé.

Sníh prší zhusta, zlé to znamení,
pláštík, kabát zedraný, nohavic není,

zlý vítr věje, zlá naděje,
sychravice jdou, jedna za druhou, činí nám tuhou.

Zle nám kukly skrájeli, kusa jich nenie,
co jsme psoty naseli, tuť jest vše plené,
smutno srdce, snopa čtvrtce,
kterak učiniti? sobě odtušiti, bohu poručiti.

Milí chudí těšme se, radost se nám stala,
šátky z nás opršely, hlavička oblínala,
milí chudí, nouze pudí,
kterak učiniti? sobě odtušiti, bohu poručiti.

Půjdem-li do krčmy, kážem sobě naliti,
a kterak je nechutno z suché číše píti;
truchel pěšec, lačen měšec;
kterak učiniti? sobě odtušiti, bohu poručiti . . .

V pátek naše hody úkrop studené vody,
kyselice šťáva se vším špatná strava;
budou ryby, nelze chyby
v Dunaji v moři, lepší než úhoři, dražší než úhoři.

A když bude v sobotu, budeme míti lopotu,
a v neděli ráno v žaludku prostranno;
sednem k stolu chudí spolu,
kážem sobě dáti větru posnídati, potom obědvati.

Ti kuchaři naši vaří nám ze mhly kaši,
ze tmy zvěřinu, ve snách jeleninu;
náton paří, trdlo vaří,
chtějíc hosti ctíti, krmí učiniti, nechť jsou třebas zbiti atd.

Konečně zaujímají mezi „žákovskými“ písněmi století 15ho jisté místo také písně „makaronické“, t. j. rýmová smíšenina latinského a národního jazyka. Smíšeniny takové se vyskytují také v literaturách západních, tak ku př. italské 16ho století, a zvláště za doby jezovitské v století 17tém v Čechách, v Polsce a jinde. Študentské makaronské písně ze století 15ho mají za předmět buď také lásku, nebo žebrácké prosby za podporu. Do odrudy první náleží na př. jedna známější a častěji opakovaná:

Detrimentum patior
nyní i v každém času,
usque ad mortem quatior
vše pro její krásu atd.

Do druhé řady náleží jedna od „žákův z Litoměřic“ zpívaná při jich návštěvách vůkolních farářů v den sv. Školastiky. Ku př. tři sloky zní:

Nos expertes fere labe,
bydlíme u samé Labe,
mundamur inedia,
noveritis christicolae,
žeť jest nedostatek v škole,
et quam multa taedia . . .

Non sinite tanta pati,
nemůžemeť hladem spáti,
neque alta sapere,
non habebimus pro malo,
ať jest mnoho nebo málo,
hoc volumus capere . . .

Scolipetae z Litoměřic
přišli jsme k vám a vám věříc,
sperantes donaria,
die sanctae Scolasticae,
mřenkyť beřem, nechcemeť štice
vos concernunt talia.

Z jiné složené dle téhož slokového pravidla a zpívající se patrně týmže nápěvem několik slok:

Sacra nam finita missa,
prázdná jest vždy naše mísa,
horrent hoc praecordia,
residentes saepe soli,
jako bychom i bez soli
tristes prae inopia . . .

Quae donate nobis laeti,
netřebať k tomu lejti,
precara potaria;
o plebani, o praelati,
neračte nám z toho láti,
quod legamus vilia atd.

Do téhož oboru konečně žebravých písní „žákovských“ náleží i píseň k sv. Martinu:

Svatého Martina
všeliká dědina
štědrost zpomíná;
podle svého statku

vesele s čeládkú
tučnou hus, hus, hus,
tučnou hus jí, víno pije
beze všeho smutku.

Ale my školníci,
nevolní chudníci,
malí, velicí,
v škole vždy sedíme,
vesele strašíme,
neb nás dusí chudoba,
toho netajíme.

Protož dnes vesele,
štědří dobré vóli,
vědouc vaše mysli,
k vám jsme zavítali,
abychom dar vzali,
anebo dusnost chudoby
tady odpustili.

Račtež darovati,
majíc na paměti
svatého štědrosti,
abychom v radosti
podle vaše ctnosti
tučnou hus upečnou
mohli s vámi jísti atd.

Jako anglické romance a balady dlužno k vůli zpěvné jich formě počítati spíše v obor lyriky, arci spíše v historickém než v moderním slova toho smyslu, tak přijímáme sem i ty nečetné české písně romantického obsahu, které pocházejí ze století 14ho nebo 15ho, a mají podobnost s anglickými baladami. Sem náleží především velmi karakteristická a v způsobu svém pěkná píseň o „Štemberkovi“ a měšťanech Mělnických, která nejen obsahem svým světlo vrhá na nenávist a násilnictví měšťanstva proti šlechtě v středověku, alebrž i formou svou, oblibou figury opakování velice zajímavá jest pro historii prostonárodní lyriky naší a celého vůbec českého básnictví. Zníť takto:

Račte poslouchati, co vám chci zpívati,
co se stalo nedávno v městě Mělníku,
sebrali se páni spoluměštěné

a tuť se spolu pilně radili
a o Štemberkovi zrádu skládali
a kterak by Štemberka života zbavili.

A když jsou se spolu pilně radili,
ihned Štemberkovi před se kázali
a poslouchej, Štemberku, co mluví páni,

a račiž poslouchati, milý Štemberku,
co praví páni měšťané z Mělníku,
a chceš-li ty zůstati při tvém životu.

A když Štemberk to slovo zaslyšal,
ihned služebníkovi kůň sedlati kázal,
a sedlej ty koně, budeva(me) vsedati.

A když Štemberk na svůj kůň vskočí,
před pány měšťany pěkně se zatočí,
a bůh vás rač žehnati, milí měšťané!

A rač tě bůh žehnati, milý Štemberku,
a pospíchej, Štemberku, z města Mělníku,
a chceš-li ty zůstati při svém životu.

A když Štemberk z brány jedieše,
jeho pěkná Anička v okně stojieše,
a tak velmi srdečně jest zaplakala.

A rač tě bůh žehnati, má milá Aničko,
a žehnej tě milý bůh, můj milý Štemberku,
a komus mne poručil, smutnou dívčičku?

A když Štemberk v pole jedieše,
ihned svému koníkovi čelo protíráše
a své samostřily oba znapínavše.

A tuť se spolu ihned měšťané sebrali
a o Štemberkovi zrádu skládali,
a kterak by Štemberka života zbavili.

A jediný vece z nich: poslouchejte páni,
a vyjeďte za ním, jměte ho na poli,
a cele vám pravím, přijdeť vám bez hanby.

A když Štemberka u poli viděli,
za ním páni měšťané hlasem volali,
a postůj, počekej, náš Štemberku milý!

A nestřílej na nás, milý Štemberku,
však jsme my páni měšťané z Mělníku,
avšak jsme my páni měšťané z Mělníku.

A když jste vy páni měšťané z Mělníku,
slibujete-liž mně mému životu,
a já na vás věru stříleti nebudu.

A my tobě slibujem, víru zastavujem,
že my tvému životu nic neučiníme,
že my tvému životu nic neučiníme.

A jediný sedláček ten oral v straně,
a všecko poslouchal, co mluví páni,
a hledejte páni, byste mu zdrželi.

A neběhej Machu, můj milý brachu,
a neboj se sedmi pánův strachu,
však jest náma jindy tíže bývalo.

Jediný Kačerův syn ten s koně skočí,
utne Štemberkovi obě ruce, noze,
a želiž pod gleitem, můj milý bože!

A když Štemberka do města nesechu,
proti němu paní, panny ven vyjedechu,
a vítaj Štemberku, náš sluho věrný!

A já vám děkuji, panenky i paní,
a jediných sedm pánův učinilo hnání,
a ti jsou mne na svou čest, víru vzali.

A ti jsou mne na mou čest, víru vzali,
a tak jsou mne hanebně velmi osekali,
a zželiž se tobě náš z Prahy králi.

A všeckoť já to mám pro pěknou Aničku,
ještoť mi jest dala perlovou tkaničku,
a za toť já složím svou milou hlavičku.

A ještěť já více mám pro pannu Maruši,
a ona mne vzala na svou milou duši,
a tak jest mne vzala na svou milou duši.

A protoť já pravím starému mladému,
a kdokolvěk vládne u poli sám sebú,
nedávej se žádný na takovou věru.

Kromě této písně o smutné lásce nějakého toho člena Šternberského rodu je ze čtrnáctého století ještě několik *písní historických,* majících podobnost, arci vzdálenější, s anglickými romancemi minstrelův. Jedna se týče bitvy u Varny, kde padl r. 1444 uherský král Vladislav. Tato zdá se, že

se ještě zpívala. Jiné jako o bitvě u Oustí r. 1426, o válce Jiřího Poděbrada proti Matyáši uherskému, jsou již nezpěvné rýmovačky bez básnické ceny.

Doby bouří husitských pravé poësii příznivy nebyly, jako nejsou nikdy doby politických a revolučních zmatků. Básnictví, nemohouc u pravém a povýšeném povolání svém obstáti bez lásky k pravdě a objektivnosti, bývá v takových dobách od jedné i druhé strany využitkováno k účelům strannickým a soběckým, a odcizuje se tím svým úkolům vznešenějším. Pozůstatky veršové, jež z dob husitských máme — o poësii tu lze mluvit ještě méně, než v citovaných svrchu písních milostných — jsou tedy větším dílem pamflety, důležitější se stanoviska historického, než estetického, a náležející tím v obor *satyry*, která již sama sebou menší zření má k cennosti trvalé, než kterýkoli jiný druh poësie. Jsouť mezi těmito verši jedné i druhé z válčících stran arci také leckdy čistě *lyrické* a zpěvné písně, které určeny byly k strannické agitaci a také se asi často zpívaly tu i tam. Básnická cena jejich je rovněž neveliká. Citujeme zde k vůli kuriositě ku př. několik karakterističtějších slok písně protihusitské, hozené mezi lid bezpochyby od některého kněze pod jednou, a sice v textu latinském i českém překladu.

Již se raduj církev svatá,
protivíť se sběř proklatá,
tvůj křesťanský řád nemine,
než kacířský kout ten zhyne,
běda tobě Hus!

Než že zlost dobrotu dusí,
toť se stalo vše od Husy,
tohoť jest Viklef urodil,
české zemi zle se hodil,
běda tobě Hus . . .

Křesťanského řádu zrádci,
poslouchejte svatokrádci,
oběti Vaše neslané,
horší jste vy než pohané,
běda tobě Hus!

Hanějíce panenskou čest,
slyšte věrní ďábelskou lest,
jakť jsou k nečistotě lití,
hanebno jest vypraviti,
běda tobě Hus!

Hřiví jste jakožto býkové,
krávy, myši, muřínové,
loupež, mord, lest ne křesťanství,
toť jest vaše náboženství,
běda tobě Hus! atd.

Píseň složená od některého z bratří českých v století již 16tém zas jako chválozpěv na Husa jest karakteristická sice obsahem, ale co do stránky poëtické nevyniká ani slohem ani rýmem. Podáváme z ní první sloku:

Národe český, chvaliž boha,
neb tobě obzvláštně dobrodiní mnohá
o tom učinil,
žeť Jana Husa k službě zbudil,
aby skrze jeho kázání
obnovil v Čechách církev svou pro spasení.
Buďmež vděčni,
kdožť jsme nyní toho účastni!
Vzezřel bůh na hrozné zavedení
od písma svatého,
vzpomenul na věrné zaslíbení
Krista syna svého,
že těch dnů ukrátí,
Antikrista zkazí
duchem úst svých
skrze posly své kázáním jich atd. . . .

O něco svěžejšího ducha jest jiná bratrská píseň, jejíž první sloka zní:

Jižť Babylon velmi klesá,
rány boží hodně nesa,
z toho radujte se věrní,
že bůh sprošťuje vězení
Antikrista svůdce světa,
jehož jest ukrutnost litá.

Ze všech písní doby husitské jest ovšem nejzajímavější a historicky nejslavnější válečná píseň Táboritův, při jichž

pouhých zvucích z dáli prchalo vojsko křižácké u Domažlic. Tato česká „Marseilaisa“ 15ho století, připisovaná dříve samému Žižkovi, nyní Bohuslavu z Čechtic, nevyniká ovšem lepším ovládáním rýmu nad ostatní písně doby romantické v Čechách, spíše naopak, avšak ráznost, sílu, oheň nelze upříti jejím v technickém ohledu prosťoučkým veršům. Sloka její jest pětiřádková, nejoblíbenější to sloková složenina starých českých písní. Poněvadž jest příliš známá, klademe sem jen sloku první a poslední, z nichž srší nejvíce jisker zápalu válečnického pohnuté oné doby.

Kdož jste boží bojovníci
a zákona jeho,
prostež od boha pomoci
a doufejtež v něho,
že konečně vždy s ním zvítězíte . . .

A s tím vesele zkřikněte,
řkouc: na ně, hrr na ně!
braň svou rukama chytněte,
bůh náš pán zkřikněte,
bijte, zabijte, žádného neživte.

Kterak „válečná píseň Táborův“ považovala boj, k němuž rozplameňovala, za spravedlivý v duchu křesťanském, za nějž padlému život věčný kyne v náhradu, a kterak v tom ohledu vyjadřovala myšlenky *obecně běžné* v Čechách: je vidět z porovnání 2. a 3. sloky této písně s několika řádky ve spisu „Desatero božích přikázání“ ze 14ho věku. Praví se v „Desateru přikázání“:

Když tak pro malou odplatu
bojujete a svou ztrátú
marnému pánu sloužíte,
a jeho vůli plníte,
radějše služte mocnému
svému králi nebeskému.
Kdož tomu poslouží snažně,
tomuť dá odplatu věčně;
kdož zboží neb život ztratí
proň, to obé mu navrátí.

„Píseň Táboritů“:

Tenť Pán velí se nebáti
záhubcí tělesných;
velíť i život ztratiti
pro lásku bližních svých,
protož posilňte zmužile srdcí svých.

Kristus vám za škody stojí,
stokrát víc slibuje;
pakliť kdo proň život ztratí,
věčný míti bude;
blaze každému, kdož na pravdě sejde.

Dobou husitskou stal se jazyk český tou měrou jazykem diplomatickým, vládním, soudním i chrámovým, že jak husitská tak katolická strana opustily latinu takřka úplně, a i kázání v kostelích, i hádky učené, a ovšem zpěvy chrámové odbývaly jazykem národním. Mezi nejstarší dávné písně kostelní zdají se náležeti některé v slokách čtyrřádkových psané, v nichž čtyrykráte se opakuje tentýž rým. Jest jich arci málo, a rýmy nejsou vždy dosti správné. Ku př.:

O Maria, růže skvúcí,
matko boží přežadúcí,
každého, kdož se tobě porúčí,
jsi jeho spomocnice rúčí.

Sloka úplně tétéž formy čtyrřádková s plným čtyrykráte se opakujícím rýmem nachází se zhusta ve španělském básnictví asi 13ho století, a sice jak v romancích tak v písni arabským písmem psané o „egyptském Josefovi“, tak konečně v duchovních verších Gonzala de Berceo, prvního známého španělského básníka. Berceo nazývá svou jednorýmnou čtyrřádkovou sloku „quaderna via“, později nazývaly se tyto v staré španělské poësii oblíbené sloky „cuartety“. Poněvadž se podobné sloky nacházejí v ještě starších rýmovaných básních *latinských*, netřeba dokonce blouzniti o nějaké přímé souvislosti českého duchovního veršovství se španělským v 13tém nebo pozdějších stoletích. Obsahujeť sice zvláště naše prostonárodní čeština něco málo slov španělského nejspíše původu, ku př. merenda (špan. svačina), brynda (špan.

brinda nápoj), breberka (špan. brebaje nápoj), avšak slova tato přišla nejspíše do češtiny prostřednictvím španělských vojáků v 30leté válce.

Časté jsou chrámové písně české dob pohusitských. Klademe sem jednu z pěknějších 16ho století o narození Krista, podobnou duchem naší novější: „Narodil se Kristus Pán“. Zníť takto:

Narodil se Emanuel,
jehož zvěstoval Gabriel,
svědek jest Ezechiel,
jehožto jest porodila Maria.
Jest naplněno, což pověděl Gabriel.
Radujme se, veselme se,
panna syna porodila,
toť jest byla
boží milost nemalá.

Jezus malý pacholík
a Josef starý mužík
vsadil boha na oslík;
jehožto jest porodila Maria.
Jest naplněno atd. (refrain).

Syon choval Hospodina
spasitele všeho světa,
jenž hříšným hříchy smývá,
jehožto jest porodila Maria.
Jest naplněno atd. (refrain).

Naznačili jsme již poněkud další osudy českého básnictví až do neblahé 30leté války, že netřeba zde mnoho již dodávati. Podmínka nejdůležitější rozkvětu skutečně důstojného českého básnictví, *panovnický dvůr*, vykonávající úkol Maecenáše, nedostavila se ani v pozdějších stoletích. Dva panovníci čeští měli arci potřebné rozpoložení ducha k něčemu podobnému, než scházelo dostatečné jazykové propravy a ještě potřebnějšího *klidu politického*. Prvním z těch panovníkův byl Jiří Poděbradský. Avšak jeho jen 13leté království byla nepřetržitá řada těžkých starostí politických a tažení válečných. Kdež tomu zbývalo času na Musy! Krom toho za doby Jiřího Poděbrada básnictví na

žádném konci Evropy nekvětlo zvláště utěšeně. Cesta, kterou se dal syn krále Jiřího Hynek ve své básni „Májový sen“, byla ta nejhorší ze všech možných, italské chlípnictví v jazyku ještě nedozrálém, jako byl tehdáž český. Druhý z panovníkův českých, mající smysl pro vděčnou úlohu Maecenáše, byl císař Rudolf II. Jakkoliv císař tento především výtvarným umělcům, astrologům a alchymistům věnoval přízeň svou, a co do básnictví především španělské poëty na svém dvoře choval, byl by si beze vší pochyby povšiml také vynikajícího českého básníka; avšak ukázali jsme výše, jak málo příprav bylo pohotově v jazyku, v metrice a poëtice české, aby takový za doby Rudolfovy byl již možným býval. Krom toho byla také jen první doba vlády Rudolfovy klidná, od r. 1600 nastala doba velikých hnutí a bouří.

Šimon Lomnický z Budče, nejznámější básník za doby Rudolfovy a bitvy bělohorské, jest vlastně měšťácký rýmař, vyrostlý tuším z četných tehdáž po Čechách „spolkův literáckých,“ muž beze vší nejen umělejší techniky veršovnické, ale i beze všeho vyššího školního vzdělání. Kterak živě cítili Čechové 17ho století potřebu, rovnati se čím dříve tím lépe čelným národům Evropy také samostatnou českou poësií, dokazuje nimbus, jejž i věk jeho i pozdější kolem hlavy Lomnického snášel. Jeť Lomnický rýmař asi tak ve způsobě německého Hanse Sachse, jenž byl v polovici 16ho století také prvním německým básníkem, a předčí Lomnického arci náramnou svou plodností, a kromě toho stálostí povahy. Chceme-li Lomnického vysoko cenit, můžeme ho porovnat na nejvýše s Mikulášem Rejem, jenž o něco málo dříve první vystoupil na spustlý dosud Parnas polský, a obdivou krajanů svých byl rovněž po bok staven Ovidovi, Horácovi atp. Lomnickému z Budče vyčítají jeho životopisci, že, jak sám praví, rád si „zašimonil“, totiž, pokud se veršemi svými také do tehdejší politiky míchal, plášť podle větru zatočil. Psalť zajisté nejdřív lichotné verše na zimního krále, a pak zas na Ferdinanda II. Ovšem mezi básníky středověkými bylo vůbec, a za doby Lomnického zvlášť, málo Dantův a Mil-

tonův. Cítiliť všickni, ani Torquata Tassa a Shakespeara nevyjímaje, svou odvislost od přízně *dvorní*, a točili se tudíž podle ní. Což tedy můžeme očekávat od našeho Lomnického? Oslavovaný anglický Dryden, hlavní zakladatel anglického klasicismu a velezasloužilý opravce anglického básnického jazyka, opěval nejdříve Cromwella, pak složil odu na příchod zhýralého Stuarta Karla II. jakožto na „vracející se spravedlnost“ (Astraea redux). Jiný čelný tehdejší básník anglický Waller, jenž našeho Lomnického snad poněkud technikou veršovou, ale poëtičností myšlenek sotva předčí, změnil co básník své politické vyznání víry čtyrykrát, an stál nejdříve při „kolohlavcích“, pak při straně královské, později psal básně na Cromwella, a konečně zas na krále Karla II. Stuarta. Zakladatel pak německé „poëterei“ Martin Opitz teprv „papírovými dary“ veršů — abychom okřídleného slova našeho Lomnického užili — zaházel každého velikého pána, jenž mu do cesty vběhl. Tím vším se arci „šimonění“ Lomnického neospravedlňuje, nýbrž jen v náležité světlo staví. Poslyšme k vůli kuriositě a k vůli posouzení jeho „básnického“ způsobu „písničky“ Lomnického, jak sám nazýval verše své o tehdejších politických poměrech v Čechách:

A protoš, králi Frydriše,
prosíme, jak můž nejvíce,
vyžeň nepřátele z vlasti
a nedej jim více krásti.
Dejž bůh tobě požehnání
a dej šťastné panování
i také slavné vítězství,
kdo jsou s námi v nepřátelství,
ať volnou svobodu máme,
pod obojí přijímáme
tělo, krev pana Ježíše,
způsob to, králi Fridriše! . . .
a protož, milí Čechové,
stateční udatní lvové,
buďtež věrní, také stálí
při svému pánu, novém králi.
Doprosmež zaň pana boha,
ať králuje leta mnohá.

Sotva že však se král Fridrich Falský ukázal v pravé své způsobě a nedovedl udržeti úspěch při svých praporech, psal po bitvě bělohorské Šimon Lomnický zas „písničku", která začíná takto:

Zlý počátek, zlé skončení
vždycky téměř mívá,
ten rozumí, že klam není,
kdo písně přezpívá.
Zle začali kalvínové,
zle dokonali stavové,
všickni rebellové.

Ano všechen svět zbouřili
z marné pýchy, zlosti,
a za jedno se shlončili
proti své vrchnosti,
majíc krále pána svého
prvé řádně voleného,
korunovaného

Zvolili sobě jiného,
jenž byl z jejich roty,
jsouc učení kalvinského,
z té slepé jednoty; (unie)
chtěli ve všem předek míti,
páni a svobodni býti,
jiné potupiti.

Rýmařství a písničkářství, kteréž v českých „literáckých" spolcích se pěstovalo, a jehož, neli skvělým, tedy alespoň velmi plodným představitelem je právě Šimon Lomnický, kvetlo i dále přes 17té a 18té století, zůstavujíc nám vedle písní v nejužším smyslu slova „národních" — vlastně vesnických — některé písně bezejmenného původu, které prozrazují ruku umělejší, a směšují staré romantické upomínky co do ducha i formy s národní formou česko-slovanskou. Sem zdá se náležeti česká romance „Roztlučený džbán", jejíž základní myšlenku možno nalézti již u německých minnesängrův (Gottfried von Nifen: „der zerbrochene Krug") a jež se s rozličnými varianty zpívá tuším také na Slovensku a v Polště:

tonův. Cítilit všickni, ani Torquata Tassa a Shakespeara nevyjímaje, svou odvislost od přízně *dvorní*, a točili se tudíž podle ní. Což tedy můžeme očekávat od našeho Lomnického? Oslavovaný anglický Dryden, hlavní zakladatel anglického klasicismu a velezasloužilý opravce anglického básnického jazyka, opěval nejdříve Cromwella, pak složil odu na příchod zbýralého Stuarta Karla II. jakožto na „vracející se spravedlnost" (Astraea redux). Jiný čelný tehdejší básník anglický Waller, jenž našeho Lomnického snad poněkud technikou veršovou, ale poëtičností myšlenek sotva předčí, změnil co básník své politické vyznání víry čtyrykrát, an stál nejdříve při „kolohlavcích", pak při straně královské, později psal básně na Cromwella, a konečně zas na krále Karla II. Stuarta. Zakladatel pak německé „poëterei" Martin Opitz teprv „papírovými dary" veršů — abychom okřídleného slova našeho Lomnického užili — zaházel každého velikého pána, jenž mu do cesty vběhl. Tím vším se arci „šimonění" Lomnického neospravedlňuje, nýbrž jen v náležité světlo staví. Poslyšme k vůli kuriositě a k vůli posouzení jeho „básnického" způsobu „písničky" Lomnického, jak sám nazýval verše své o tehdejších politických poměrech v Čechách:

A protoš, králi Frydriše,
prosíme, jak můž nejvíce,
vyžeň nepřátele z vlasti
a nedej jim více krásti.
Dejž bůh tobě požehnání
a dej šťastné panování
i také slavné vítězství,
kdo jsou s námi v nepřátelství,
ať volnou svobodu máme,
pod obojí přijímáme
tělo, krev pana Ježíše,
způsob to, králi Fridriše! . . .
a protož, milí Čechové,
stateční udatní lvové,
buďtež věrní, také stálí
při svému pánu, novém králi.
Doprosmež zaň pana boha,
ať králuje leta mnohá.

Sotva že však se král Fridrich Falský ukázal v pravé své způsobě a nedovedl udržeti úspěch při svých praporech, psal po bitvě bělohorské Šimon Lomnický zas „písničku“, která začíná takto:

Zlý počátek, zlé skončení
vždycky téměř mívá,
ten rozumí, že klam není,
kdo písně přezpívá.
Zle začali kalvínové,
zle dokonali stavové,
všickni rebellové.

Ano všechen svět zbouřili
z marné pýchy, zlosti,
a za jedno se shloučili
proti své vrchnosti,
majíc krále pána svého
prvé řádně voleného,
korunovaného

Zvolili sobě jiného,
jenž byl z jejich roty,
jsouc učení kalvinského,
z té slepé jednoty; (unie)
chtěli ve všem předek míti,
páni a svobodni býti,
jiné potupiti.

Rýmařství a písničkářství, kteréž v českých „literáckých“ spolcích se pěstovalo, a jehož, neli skvělým, tedy alespoň velmi plodným představitelem je právě Šimon Lomnický, kvetlo i dále přes 17té a 18té století, zůstavujíc nám vedle písní v nejužším smyslu slova „národních“ — vlastně vesnických — některé písně bezejmenného původu, které prozrazují ruku umělejší, a směšují staré romantické upomínky co do ducha i formy s národní formou česko-slovanskou. Sem zdá se náležeti česká romance „Roztlučený džbán“, jejíž základní myšlenku možno nalézti již u německých minnesängrův (Gottfried von Nifen: „der zerbrochene Krug“) a jež se s rozličnými varianty zpívá tuším také na Slovensku a v Polště:

Šla panenka pro vodu,
měla pěknou nádobu,
potkal jest ji pán,
roztlouk on jí džbán.

Šla panenka, plakala,
svého džbánu želela,
„třebas vy jste pán,
zaplaťte mi džbán!“

„Mlč, panenko! neplač ty,
škoda se ti nahradí;
za zelený džbán
šáteček ti dám.“

Děvče šátek nechtělo,
vždy jen džbánu želelo,
„třebas vy jste pán,
zaplaťte mi džbán!“

„Mlč, panenko! neplač ty,
škoda se ti nahradí,
za zelený džbán
prsten tobě dám.“

Děvče prsten nechtělo
vždy jen džbánu želelo,
„třebas vy jste pán,
zaplaťte mi džbán!“

„Mlč, panenko! neplač ty,
škoda se ti nahradí,
za zelený džbán
sebe sám ti dám.“

Děvče víc neželelo,
ale bylo veselo,
za zelený džbán
dostal se mu pán.

Také balada „Osiřelo dítě“ a některé jiné romanticko-baladického rázu dosud mezi lidem naším zpívané zdají se náležet do doby, s níž se spis tento zabývá, ku př. „Nalezená sestra“:

Plouli jsou rytíři po vodě,
připlouli k nové hospodě atd.

Konečně pak zdá se starším ještě věkům náležeti píseň lišící se i duchem i formou značně od běžných u nás písní „národních“ a opěvující v dosti pěkných a skladných slokách převrácenost světa:

Již nebudou víc ty časy,
jako jindy bývaly,
již se nebudem tak mívat,
jak se naši mívali.
Ten svět zlořečený,
celý převrácený;
nebylo to jindy tak
všecko naopak.

Kde jsi který z starých Čechů,
pohleď trochu z krchova,
zajisté bys nyní řekl,
umru já radši znova!
Tak se nyní plete
v tom zmateném světě;
vždyť to nebývalo tak
všecko naopak.

Rozum lidský na se beře,
co unésti nemůže,
nepřeměří dobrým loktem
na svém těle té kůže;
jak se zdá, tak střelí,
trefí nebo ne-li,
myslí, že je dobře tak,
zatím naopak.

Víry, lásky, upřimnosti
ani jiskra nedoutná,
za to panuje jen všude
faleš, hana pokoutná;
kdo s koho, ten s toho,
ne málo, radš mnoho,
nebývalo jindy tak,
všecko naopak.

Kde upřímnost staročeská,
která jindy bývala?
pohynula, zahynula
s těma lidma starýma.

Kde jinde upřímnost,
nyní lež, podvodnost,
jest to na tom světě tak
všecko naopak.

Na starého pana boha
mladí zapomínají,
jako by již ani nebyl,
mnozí nyní jednají.
Nepřijde do hlavy,
že se smrt dostaví,
že nás též obrátí tak
všecky naopak.

Vedle těchto a podobných pozůstatků staré romantiky, splynulé s formou zpěvu slovanského, jichž původ a básníka nelze naznačiti určitěji, začala na rozhraní 16^{ho} a 17^{ho} věku poësie česká osvěžovati se *klasicismem*. Veškerý proud 16^{ho} století vedl v celé Evropě k tomu, že básníci učení řídili se ve svých skládáních, jakož jsme viděli, vzory Virgila, Horace, ba i Homera; a Plauta, Terence, Seneky, ba i Euripida a Aristofana, jakož později ještě uvidíme. Již na počátcích 16^{ho} století prosakoval klasicism poësii španělskou, prostředkem téhož století začal se vtírat do poësie francouzské a anglické, ku konci téhož století do poësie polské a české. Snad byly dlouhé cesty Jana Kochanowského po Italii a Francii a osobní seznámení jeho s Ronsardem příčinou, že básnění v klasickém sice duchu ale *jazykem národním* začalo v Polsku neli zrovna dříve než v Čechách, tedy se skvělejším úspěchem. U nás vydal r. 1558 bratr Jan Blahoslav svou „Musiku", první to pokus ustanovení pravidel prosodie české, arci časoměrné dle antického vzoru. Psalť sice Blahoslav na základě pravidel svých také verše, a sice dle nábožensko-přísného smýšlení svého „žalmy", avšak s praxí dařilo se mu ještě hůře než s theorií. Nesluší arci zas také upírati, že studium prorokův a starého zákona, a jazyk povýšenější, jehož *překladatelé bible*, bratří čeští, nuceni byli vyhledávati, měl vážný vedle *klasicismu* vliv na zušlechtění mluvy básnické. Kněz *Matouš Benešovský Filonomus* (nar. asi 1550), opat

na Slovanech, byl první, který s jistým úspěchem od theorie přešel k praxi, a na konci mluvnice své, r. 1577 vydané a císaři Rudolfovi II. připsané, začal psát *české žalmy* v dystichách. Hexametry a pentametry jeho jeví obojí osvěžující vliv, jak *klasický* tak *biblický*, a jakkoli v Benešovském není cítit skutečného básníka, předce jest velezajímavo pozorovati jeho češtinu, ana v osmi jeho žalmech začíná pod vlivem latinské a biblické skladby pozbývat jistou všednost a sprostnost, karakterizující na př. veršovství Lomnického. Daniel Adam z Veleslavína, sám šlechtitel prosy české za pomoci latiny, vyslovil v předmluvě ku své „Silva quadrilinguis“ r. 1589 veliké potěšení nad pokrokem, jenž by jazyku českému nastati musel, kdyby básníci domácí začali místo latiny *po česku* básniti dle vzorův latinských a řeckých. Rozhodný krok ku předu na této nové dráze učinil však teprv r. 1606 *Vavřinec Benedikt z Nudožer* (nar. 1555, zemř. 1615), Slovák rodem ale v Čechách trvale usazený, mistr učení pražského, později i profesor na universitě pražské. Benedikt nejen že při gramatice své r. 1603 vydal novou prosodii českou, arci zase časoměrnou, a napsal „čtvero kněh o podstatě básnictví vůbec a českého zvláště“ — spis, který bohužel zůstal rukopisem — ale přebásnil po česku asi sto žalmů, uživ při tomto básnickém cvičení vlastních prosodických pravidel. Představujeť tedy Nudožerský v historii vývoje básnictví českého stupeň velmi důležitý, přenešení klasického totiž vkusu z pouhých latinských imitací do jazyka národního. Že žalmy k tomu cíli volil, bylo, jakož jsme viděli, úplně v duchu 16^ho^ století, v kterémž všecky snad evropské literatury mají své žalmisty. Jako později Herder svým spisem „o duchu poësie hebrejské“ dokázal poëtičnost kněh starého zákona, cítili vzdělanější čtenáři bible v dobách reformace rovněž krásu této staré hebrejské poësie, zvláště žalmů, a cvičili tedy na velikých vidinách Davidových i fantasii svou i tvorčí sílu nedospělých ještě národních jazyků. Také že Nudožerský žalmy své v hexametrech psal, nebyla v 16^tém^ století taká protimyslnost este-

tická, jakouž se nám dnes býti vidí, a ještě více byl v souhlasu s estetikou věku svého, že safické ody *rýmoval.* Avšak rozhodně bloudil Nudožerský co do časomíry. Šlif klasikové naši v době renaisanční notnou oklikou, míníce smířit protivy tak nesmířitedlné, jako časomíru a rým! Měli-li hned na to pravé uhodit, na *přízvuk* od romantiky a moderních jazyků neodlučitedlný, byli by museli kromě latiny a řečtiny znát také západní jazyky, alespoň vlašské nebo francouzské básnictví, jako Jan Kochanowski. Němčina však, již jedině tuším znali, nenaučila je ničemu. Jest s podivením, že ani Nudožerský, muž patrně značného vzdělání za tehdejších poměrů, nemohl se spravit s rýmem, stálou to nesnází našich starších básníků až do Jana Kolara. Ani rýmaři literáckých spolků, ani „poëtové“ na klasicismu vycvičení neznali pravidel, neřkuli pravého *účele* rýmu. Arci u Virgila a Horáce nebylo lze Nudožerskému naučiti se této malé, ale půvabů plné titěrce, jejíž předce pěknotu mu moda věku jeho, a snad i instinkt estetický dokazovaly. Jinak však jeví básnický jazyk Nudožerského již onen ráz neli vznešenosti, alespoň důstojnosti a povýšenosti, kterýž, jakož jsme u Danteho viděli, lyrice *pouze* romantické se nedostával, a jíž poësie moderní hlavně obeznámením se s antikou nabyla. Celkem jsme povinni vykázati vděčně Benediktimu z Nudožer místo důležitého propravce v dějinách vzrůstu českého básnického jazyka. Hle malé jeho básnického slohu ukázky, žalm metrem safickým psaný a při tom rýmovaný:

Králi nejvyšší, bože nejsvětější,
od věkův ty's v své moci nejslavnější,
od věkův ty svým voleným pomáháš,
z nouze vymáháš.

Dříve než jest svět, než i grunty zemské,
nežli výsost hor, vody nežli mořské,
vždycky zůstával's v sobě dostatečný,
jsa v sobě věčný.

Než člověk z bídné narozen jsa matky,
jak život má všickni vidíme krátký;
jak mu zas zpátkem poručíš se bráti,
v prach se obrátí.

Byť tisíc let pak mohl živ kdo býti,
byť tisíc let pak mohl též přejíti,
před bohem toť jest jako jen jeden den,
neb minulý sen.

Jakžto polní květ z jara, jakžto tráva,
již časem ranním kosa podsekává,
když sluneční horko na to připadne,
rychle zavadne,

Tak se též všechněm rovně nám přihází,
když na nás hněv tvůj prchlivý přichází,
nelze nám než, což ty velíš, přijíti,
a z světa jíti.

Takž pro velké tvé Pane rozhněvání
velmi náš věk prudce běží k skonání,
tak jako když řeč ochotně mluvíme,
k cíli běžíme.

Sedmdesát jest let našeho starání,
osmdesát nejvíc všeho bídování,
jenž by pak zůstat živi mohli dále,
těch je na mále.

V tom věku krátkém mnoho práce máme,
bíd a těžkostí mnoho podnikáme,
když něco v tomto světě se zdržíme,
v prach se měníme.

Rač starých sprostit bože nás žalostí,
rač novou nás obveselit radostí,
změň žalost v sladkou veselost, stonání
v prozpěvování!

Ne bez zajímavosti je také jedna píseň Nudožerského politického rázu, psaná již v dlouhém, alexandrinu podobném verši, v níž se básník rozepisuje o nebezpečenství, veškerému křesťanstvu hrozícím od Turkův:

Ach bože svatý! jakých časů jsme se dočkali!
a s čím jsme se pro naše těžké hříchy potkali,
stůj při nás, bojuj za nás, o Kriste králi náš!
K nám se teď nepřátelé Turci přiblížili,
tvých věřících křesťanův množství ohněm zbili,
stůj při nás, bojuj za nás, o Kriste králi náš!
Města, zámky, kostely mnohé vyvrátili,
vsi mnohé, tvrze ohněm vypálili,

stůj při nás, bojuj za nás, o Kriste králi náš!
Jak se velmi jim daří, štěstí jaké mají,
s pokřtěnými Turky nás, lid tvůj přemahají,
stůj při nás, bojuj za nás, Kriste králi náš.
Křesťané se nesnadí, Turek se veselí,
křesťané že tak jedni proti druhým čelí,
buď při nás, spokojž ty nás, o Kriste králi náš!
Zruš lidí těch bouřlivých převrácené rady,
k zhoubě křesťanské kteří nás vespolek vadí,
buď při nás, spokojž ty nás, o Kriste králi náš atd.

Jeť vidět z těchto ukázek, že ze všech četných „poëtův“ v Čechách století 16ho byl Vavřinec Benedikti z Nudožer na cestě nejlepší. Campanus z Vodňan, po smrti Hodějovského tuším hlava tehdejších četných latinských básníkův, psal na Benediktiho chválozpěv:

Arte nova numeros bojemum carmen ad aptos
posse venire, prior nos, Benedicte mones.

(Novým uměním učíš nás ty *první*, Benedikte! dospívati k měrám vhodným k básnění českému.) Pochvalovali Nudožerského, avšak kráčeti za ním žádný z těch četných tehdejších latinských „básníkův“ v Čechách neměl odvahy.

Po Benediktim stoupil jen ještě jeden muž 17ho století smělou nohou na Parnas český, bratr *Jan Amos Komenský*, jak známo, Moravan rodem (nar. 1595, zemř. 1671). Života běh tohoto nejslavnějšího Čecha 17ho věku zde vypravovati netřeba. Povíme tedy jen krátce, že co básník žalmů nad Benediktiho snad vznešeností mluvy, nikoli pak technikou veršovskou vyspěl, ač náleží-li mu původství četných těch skladeb žalmových, kteréž p. Josef Jireček mu připisuje. Básnictví v pravé své podstatě nehodilo se, jak se zdá, celkem k rozpoložení myslí našich českých puritánů. Proto Čelakovský, rozmrzen nad tím, dle jeho domnění, přílišným náboženským purismem našich praotců, vyřkl kletbu nad jich poustevnickým: „všecka sláva polní tráva“ v známých verších „Růže stolisté“:

I nechválím předků časy,
k pravé kráse nečilých,
ztřeštěnými za mamlasy
po blýskotkách zbloudilých.

Jak těžko bývá někdy po staletích rozumět nutnostem věků minulých! Klademe sem na ukázku žalmového slohu Komenského několik slok z jedné jemu připisované básně:

Srdce mé zvláštní slovo své vyneslo,
píseň o slavném bude králi heslo,
můj jazyk volný bude jak hbitého
písaře péro.

Jak jsi překrásný, milovníče ctnostných!
rozlitá líbezně milost na rtech tvých,
a protož svatý tobě bůh požehnal
hojně na věčnost.

Meč připaš svůj sám sobě svá na bedra,
o reku slavný, a prokaž, že štědrá
tvé udatnosti cele dána skvoucí
blesku velebnost.

V slávě té své šťastně se pak ubírej,
zlé moci svého slova pravdy stírej!
tvá věcí divných dovodit tě učí
pravice silná . . .

Dcerko slyš krásná, zapomeň na lid svůj,
teď kochání tvé, přemilý hle! Pán tvůj,
jenž se v krásy tvé zakochal, přeráda
služ jemu věčně.

Všecka jest krásná dcera krále zevnitř
v okrasách divných, ale více uvnitř
se třpytí ctnostmi, to její přeslavná
ozdoby svatost.

V rouše krumplířském přivedou ji králi
v tom, kteréž zlatem protkaným se chválí,
též panen krásných družiček jí zástup
hned se ukáže.

Všechno to v slavné procesí komonstvo
půjde s plesáním milé důstojenstvo,
až k palácům těm, na kterých slavný král
slavně přebývá.

Jest to, přes jistou ještě neohebnost verše, a zvláště rýmu, předce podobný, mohutnými obrazy biblickými naplněný jazyk, jímž asi o půl století později největší puritánský básník, Milton, psal svůj „Ztracený ráj“.

Nadějný tento počátek poësie české, klasicismem zušlechtěné, o jehož zásluhu Čechy se Slovenskem a Moravou stejně takřka se dělí (Matouš Benešovský, Nudožerský, Komenský) nedošel žádoucího ani pokroku ani dostupu. Známé osudné události 17ho století zadržely přirozený běh poësie české, a strašlivá třicetiletá válka dokonala zhoubu, již nešťastná bělohorská bitva započala. Jeť krátká, prostá, málo umělá píseň, ale píseň dojemná a hluboká ve své jednoduchosti, v níž zračí se celé tehdejší neštěstí našeho národa, píseň, již prý zpívali vyhnanci čeští r. 1627, opouštějíce vlast! S ní nechať se skončí tento krátký náš přehled staré české lyriky:

Krásná jest ta řeka,
řeka Vltava,
kde jsou naše domy
i vlast laskavá.

Hezké je to město,
to město Praha,
v kterém bydlí naše
rodina drahá.

Ach což nám do řeky,
což nám do mèsta,
nám je vykázána
k vyhnanství cesta.

Nevzali jsme s sebou
nic, po všem veta,
jen bibli králickou,
labyrint světa.

Tatry vy přijměte,
nás v té úzkosti!
U vás chceme zemřít
a složit kosti.

Lyrika polská. Jestliže poësie česká, vyjímaje nejstarší věk, v němž povstaly písně v rukopise Zelenohorském a Královédvorském obsažené, vykazuje u porovnání se Západem nejzazším — nikoli s Německem — obraz jen skromnější,

začíná se vlastní poësie polská teprv v polovici 16^{ho} století. Arci jest písemnictví polské značně starší, arci jsou stopy i staré poësie v Polsce, pozůstalé začátky zpěvův historických a jiných i pěkné písně chrámové, obecně připisované Ondřeji Slupovskému: avšak literární historik našich dob může soudit jen o tom, co zachované a celé vidí před sebou, a musí pominout mlčením, co nepřízní věkův, ať v Čechách, ať v Polsce zahynulo. Celkem platí o starším písemnictví polském před $16^{tým}$ stoletím, že vyvíjelo se silně pod vlivem jazyka českého a názorů českých. Ba ještě v tak zvané „první zlaté době", ve věku Reje, Kochanowského a Szymonowicze na rozhraní 16^{ho} a 17^{ho} století vykazuje básnictví polské množství slov i obratův, s češtinou více méně shodných, které v zapomenutí vešly u polštiny nynější.

Velice názorné jest líčení, jež o cizopásnických choutkách šlechty polské co do jazykův jiných zvláště češtiny, na rozhraní 16^{ho} a 17^{ho} století učinil Lukáš Górnický ve svém spise „o dvořaninu polském," kdež praví: „Náš Polák, jak mile jednou z domova jinam se podíval, nechce mluvit než tím jazykem, kde trochu pomeškal. Byl-li ve Vlaších, tu je za každým slovem signor; byl-li ve Španělích, říká: nos otros caballeros; byl-li ve Francii: par ma foi. Ba leckterýs, třeba ani v Čechách nebyl, a na nejvýše jen hranice slezské přejel, nebude už chtít jinak mluvit, než po česku, ale bůh ví, co to bude za češtinu. A řekneš-li mu, aby svým jazykem mluvil, naříká na hrubost jazyka našeho přirozeného, na doklad pak toho vytrhne staropolské slovo z písně o „Bohorodice," a s hladkým českým slůvkem uštěpačně je porovnává." Jak z citátu tohoto již samo vysvítá, horlí Górnicki v svém „polském dvořaninu" za čistotu polského jazyka, vytýkaje o několik vět dále, „že nemá se říkat místo „stanów" koronných „stavy" koronné, což bylo by prý tolik, jako „kdyby někdo Poláky ze země vyháněl a Čechy do ní přijímal, v čemž patrně nebylo by rozumu." Karakteristický to doklad o přijímání četných slov českých do polštiny 16^{ho} století, faktum

to ostatně, o němž čtením literárních památek polských z oné doby na každém takřka listu se přesvědčujem.

Historie literatury polské, a arci i ostatních literatur slovanských je českému obecenstvu známější, než kterékoli jiné z krásného pojednání p. Spasoviče v Pipínově „Historii literatur slovanských", výborně přeložené na jazyk český Ant. Kotíkem. My nehodláme tedy zbytečně šířiti se o tom, čeho v obšírném onom spisu může se český čtenář dočísti, a pozastavíme se jen déle u věcí takových, jichž tam nalézti nelze, a kteréž arci spadají do oboru spisu našeho. Povíme tedy jen zkrátka, že také v Polsku v první polovici 16ho století, rovněž jako v Německu a v Čechách, a v menším arci rozměru též v Italii, Anglii a Francii, básnilo se především *latinsky*. Co do formy těch básní dlužno taktéž jen krátce poukázati k tomu, že, jako 16tý věk snažil se v architektuře sloučit slohy tak disparátní, jako zděděnou gotiku s povstávající renaisancí, také latinské básnění neslo se k tomu, ponechati sice rým, romantikou zděděný, avšak spojit ho s metry klasickými, což arci takřka jedině bylo možno provésti při sloce safické. Odtud také veliká oblíbenost sloky safické, větším dílem rýmované, v 16tém století, jakož jsme již v lyrice české viděli u Nudožerského a Komenského. Latinské básníky Parnasu polského, jako Dantyszka, Klonowicze (Acerna), Janického, zvláště pak Jana Kochanowského překládali moderní básníci polští do polštiny, zvláště Kochanowského Syrokomla a Brodziński, čímž jaksi uměle rozšířili obor staré své národní literatury. Že latinské básnění toto bylo tehdy jen přechodem k národnímu, a naplnilo toto poslední také z větší části duchem svým, dalo by se i v Polsku souditi hned předkem podle analogie literatur jiných, i kdyby důkazové toho ani tak zřejmí nebyli před rukama, jakož skutečně jsou.

Na prvního co do času básníka polského *Mikuláše Reje z Naglovic* (nar. 1507, zemř. 1569) neměl arci klasicism ještě vlivu, leda jen náhodného, pokud totiž imitace jeho visela takřka ve vzduchu. Rej byl samouk málo vyučený

v latině, ale znamenitý pozorovatel. Z tohoto jeho realismu, prostého ale zdravého, leckdy také peprným humorem promíchaného, nabývají ceny jeho verše a rýmy, jimž nelze ještě říkati „básně“. Přes toto samouctví své, podobné asi tak našemu Lomnickému z Budče, měl však Rej veliké nadání co do formy, on rýmuje správně a veršuje větším dílem dobře, vynikaje v tom nad Lomnického. Příznivý dojem činí také bodrá jeho povaha. Rej jako valná většina básníkův doby reformační je přítelem nových ideí ve věcech náboženských, on je upřímný polský vlastenec, zámožný venkovský šlechtic, píšící pro svou zábavu verše, ale mající zdravý smysl pro nedostatky jak tehdejší šlechty polské tak státu polského vůbec. Povaha jeho, jakož i způsob jeho veršování vysvitne z následující ukázky, z epištoly jeho „k rozšafnému Poláku stavu rytířského,“ kteráž má krom toho ten vzácný do sebe interes, že je v ní s polskou patriotickou samolibostí, ač ne bez jistého přídechu výtky nakreslen živý obraz tehdejší polské společnosti. Básník polský líčí svou vlast jako zemi bohatou a šťastnou, v kteréž se každému, kdo dle tehdejšího způsobu mnoho cizích zemí prošel, předce konečně zas nejvíce zalíbí. Píšeť chlubně o polském šlechtici:

. . . a co do hospodářství ukaž mi druhého,
kdo by tak zasednouti moh' u stolu svého!
Vlach má dost servietek a zubů štourátek,
při tom však sotva stačí k masu na salátek,
žabičky, kočky, šneky má on za zvěřinu,
a při tom vodu pije míchaje ji k vínu.
Však v Polsce štiky, srnce, oběd tučný, šumný,
a při tom hustých klasů úroda za humny.

A to lahůdek množství, co se k nám jich shání,
div že by neschudli tím i sami polští páni.
Vržou u krámů dveře, moždíře se tlukou,
a pán do plných mísek mlsnou sahá rukou,
není tak dobrých kousků kol na celém světě,
jakých zde u nás v Polsce najdeš v zimě v letě.

A na ty mody popatř, jak to v skvostném kroji
a pestře vymyšleném vše se u nás strojí;

ten jakby se byl zrodil zrovna v Italii,
a druhý připomíná rouchem Hispanii,
a ten zde husar celý ať je pěš ať s koněm,
že v Uhrách narodil se, vždy bys řekl o něm.

A jaké hle bohatství ze všad na tě hledí!
u nás slovou chudáci, a na stříbře jedí;
a šperků plné krky, zlatohlavy divné,
snad přirozenosti to leckdy i protivné.
Jaký chlap náš má povoz, koně jak úhledné,
a pokryvek těch pestrých, když on na vůz sedne!
jak páv se chlap čepýří, po pansku si mlaskne,
nechť mnohdykráte na to třeba statek praskne,
lehkoť to u Poláků, neb milují pány,
a snesou vše pro slávu, až i škody, rány;
a věrnosti, bodrosti, hleď, kterak jsou pilni,
co komu vhodno, slušno, v ničem neomylní.

Však na rub když tu kartu zase obrátíme,
že leccos nám též schází, tím se netajíme,
patř, kterak spravedlnost zamotanou máme,
že nikde takto není, sami vyznáváme;
jest jak by naše práva děla všecka všudy:
vybije se z nich mocný, poškrábe se chudý.

Za drahý peníz panské kol stavíme dvory,
a kláštery mohutné, skvostných chrámů vzory,
a kolem měst se vznáší tvrdost bašt a věží . . .
však jenom Pánbůh dosud láskou svou nás střeží . . .

Jak z této ukázky patrno, byl Mikuláš Rej veršovec zrna ještě prostonárodního, ale vtipný pozorovatel, plný řízných posudkův o věcech i lidech. Otcem však polského básnictví a zároveň prvním již básníkem polské renaisance byl Jan Kochanowski, jehož sluší rozeznati od ostatních té doby Kochanowskich, jeho příbuzných a rovněž básníkův. Básníku, jako *Jan Kochanowski* (nar. 1530, zemř. 1584), nemůže český Parnas věku 16[ho] nikoho podobného postaviti na roveň. Co do podrobností jeho života a způsobu básnění poukazujeme opět k Pipinu a Spasoviči v Kotíkově českém překladu. My k tomu dodáme jen něco málo z vlastního. Co do přebásňování žalmů lze Kochanowského ještě srovnati s Čechy Komenským nebo Nudožerským, kteří ho arci zběhlostí v rýmu

nedostihují, ač psali své žalmy již po jeho smrti. Přednost vytříbené Kochanowského techniky veršovací vynikne nejbezpečněji, porovnáme-li přebásněný od něho žalm 91.: „Kto się v opiekę poda Panu svému" s českým známým přebásněním téhož žalmu Jiřího Strýce: „Kdo v ochraně Nejvyššího" atd. Co do připodobnění pak verše slovanského k vzorům klasickým je Kochanowski jedním z nejinteresantnějších básníkův slovanských. Nemluvíme tu o jeho dramatu „Odprawa posłów greckich", v němž nápodobí antické dialogy a „chóry", samé to věci u tehdejších *učených* dramatických „poëtův" modní, které však Kochanowského dramatům praktické divadelní ceny ujímají. Nemluvíme tu také o obvyklém již u Reje a Kochanowského dlouhém verši, alexandrinu podobném, o jeho safických rýmovaných ódách atp. To všecko jsou samé věci zevnější. Co však v Kochanowském především vyznačuje novoklasika, je jeho *plastičnost*, plastičnost patrně u antiky naučená, kdežto Rej měl talent k ní vrozený. Dále se jeví u Kochanowského vliv klasicismu v jiném ještě odstínu jeho veršování, směru ku *krajinomalbě*, zvláště idylickému líčení života venkovského. Dokladův k tomu je dost v písni svatojanské o „Sobótce" i v truchlozpěvech Kochanowského na smrt milé dcery jeho Ursuly. Jeví-li středověký romantism kde svou nedostatečnost, takřka dětinnost, je to v líčení, v popisech, v krajinomalbě. V takových kusech je on sice rozvláčným a žvavým, avšak schází mu umělost *slohu*, teplé ovzduší, odstín, perspektiva. Snad to není porovnání nevhodné, poukážemeli tu k podobnému osudu malířství, které také v době byzantinské nezná takřka krajinomalby, a teprv školou florentinskou na rozhraní 16ho století a studiemi antiky dospělo k prvním pokusům krajinového pozadí a k hledání pravidel perspektivy. Podobný pud ku krajinářství především arci bukolickému shledáváme v básnících 16ho věku, u Garcilasa de la Vega, u Ferdinanda Herrery, Ronsarda — všude vliv Virgila především, ale také studium skutečné přírody, plastická odstíněnost detailův, krajinomalba. Podobně připomíná na př. Jana Kochanowského „Sobótka" nebo zvláště

jiného polského básníka této doby Jędrzeja Zbylitowského „Gospodarstwo wiejskie“ způsob popisů ve Virgilově „Georgikon“. Ukážeme jen na malém příkladu, kterak tatáž plastičnost obrazu, tatáž snaha k pozorování a efektnímu líčení přírody jeví se v četných verších Kochanowského. Stůjž zde český překlad jedné krátké jeho básně, líčící letní horký den:

Slunce pálí, a země div neshoří v žáru,
svět stopen v dusnou páru!...
v řekách písčité prahy,
a zeleň vadnoucí svolává nebes vlahy.

Hoj děti s lahví k studni, a stůl sem pod lípu!
ať od slunce tu šipů
v záměnu že ji vsadil kdysi,
hospodář za to nyní blaze pohoví si.

Loutno má! ty jsi se mnou, a v tvých strunách vděčných
útěcha bolů srdečných!
znovu vzbuzené hoře
s tebou se nese tamo za červené moře.

Jak vidět, Jan Kochanowski náleží starému romantismu už jen velmi skrovnou stránkou svého básnického tvoření, a mluvíme o něm šíře nejen k vůli jeho významu v tehdejší poësii slovanské, ale i k vůli úplnosti a k jasnějšímu vytknutí rozdílův, jako o Herrerovi nebo Ronsardovi. Napsání jedné tuším jen znělky a jedné terciny, toť kromě výtečného porozumění a přisvojení si rýmu úděl Jana Kochanowského v dědictví romantických básnických upomínek. Mnohem více náleží z první zlaté doby polského básnictví našemu oboru *Mikuláš Sęp Szarzyński*, básník to velikého nadání, jemuž snad jenom život příliš krátký (zemřel r. 1581 v stáří něco málo přes 20 let ještě před Kochanowskim) bránil, že nevynikl na jedno z prvních míst v tehdejším západoslovanském Parnasu. Opravdová hluboce pocítěná zbožnost mluví z jeho znělek, do níž nicméně se vkrádá stín duševní rozervanosti a onoho pessimismu bolesti, který, není-li arci *sám* již celou poësií, nicméně žádnému velikému duchu básnickému, v mládí zejmena, neschází. Forma znělek Szarzyńského, jakožto snad

prvních v jazyku polském napsaných, jest již značně zprávná co do rýmů a vybranosti jazykových forem, ač jisté obtíže v skladbě vět nelze neviděti. Na každý způsob stojí 12. jeho znělek co do formy, ať nic nedím o poëtičnosti myšlenek, výše, než současné asi první znělky veršovcův německých. Podáváme zde dvě z jeho znělek na ukázku v českém převodu.

Počatý v studu, v strastech narozený
má člověk krátké jenom v světě stání,
a strachu pln u věčném odříkání
tak žije, stín jak sluncem opuštěný.
A za ten trud, ty stálé štěstí změny
od něho, bože, žádáš milování?
sám zář blah věčných nesa kolem skrání,
po díku toužíš, Pane neskončený?
Divné milosrdenství Tvého správy!
před nimi jasní Cherubim se koří,
a obdivem tam v sídle věčné slávy
Tvých skutkův srdce Serafinů hoří! . . .
nechť se, když se i my klaníme, Pane,
od Tebe v záměn Tvá nám milost stane!

O Panno, druhá stavu člověčského
ty zdobo, zvýšená nad všecky tvory,
v níž zvolil, přemožen Tvé od pokory
svůj první byt syn stvořitele Tvého!
Na hlavu šláplas hada pekelného,
jehožto jedem celý svět byl chorý,
a na nebesích mezi svatých sbory
požíváš blaha teď nezkaleného.
Jak měsíc Tys, jehož paprslek tichý
milosrdenstvím věčným na nás svítí,
když nocí tmavou zastrou naše hříchy
a stínem černým to pozemské žití! . . .
však buď nám, Panno svatá! ranní zoří,
ať vstříc nám Tvého slunce pohled hoří! *)

*) V jazyku původním naší nynější češtině tak blízkém zní první znělka takto:

Z wstydem poczęty człowiek, urodzony
z boleścią, krótko tu na świecie żywie,
i to odmiennie, nędzně, bojaźliwie,
ginie, od słońca jak cień opuszczony.
I od takiego, Bože nieskończony,

Další básnictví polské na rozhraní 16ho a 17ho století je samý takřka již klasicism. *Szymonowicz* (nar. 1557, zemř. 1629), nejzajímavější vedle básníkův dosud jmenovaných jest veskrze bukolik, nápodobující Theokrita a Virgila, ač opoziční struna, na niž udeřil, hájením služebného polského lidu proti útlaku šlechty — tón to, celkem tak cizí době novoklasické — spojuje jej jednak s politickými básníky středověku, jednak i dodává mu jistý ráz moderní. Zpěv, jejž vesničanka Petrucha zpívá v jedné z jeho selánek, je svěžím překladem našeho F. L. Čelakovského u nás již dávno znám, ač jest to nejzajímavější pro ukázku kus ze Szymonowicze čili Simonidesa, jak on dle tehdejší časové mody po klasicku překřtil své jmeno. Figura opakování, užitá dle vzoru písně slovanské na začátku jistých skupení veršových, upomínající rovněž na refrain, dodává zpěvu Petruchy jistý ráz národní. Klademe sem nejen na objasnění tehdejších vrchnostenských poměrův mezi šlechtou a lidem polským, ale i na doklad, kterak slovanský tón národní jak v polské tak v dubrovnické poësii neustále se mísí básníkům tehdejším v jejich klasickou náuku veršovou a do francouzského alexandrinu, úryvek z Čelakovského překladu zpěvu Petruchy:

Slunečko, sličné oko, dne oko pěkného,
tys prosto obyčejův starosty našeho.
Ty vstáváš pravým časem, to jemu vše málo,
žádal by on, abys ty s půlnoci vstávalo.
Ty v běhu dráhy šetříš vždy stejné a jedné,
a on by rád oženil s večerem poledne.
Nebudeš ty slunečkem, starosto rozmilý!
jinší potěšeníčko jsme ti zamyslily.
Krásnou ti třeba pannu nebo vdovu vzíti,
zleť se u cizích živit, lépe vlastní míti.

---

w sobě chwalebnie i w sobě szczęśliwie
sam, przez się żyjąc, żądasz jakmiarz chciwie
być miłowany, i chcesz być chwalony?
Dziwne są twego miłoserdzia sprawy!
tym się Cherubim (przepaścz zrozumości!)
dziwi zdumiały, i stąd, pala prawy
płomień Serafim w szczęśliwéj miłości.
O swięty Panie! daj, niech i my mamy
to, co mieć każesz, i tobie oddamy.

Slunečko, sličné oko, oko dne pěkného,
tys prosto obyčejův starosty našeho.
Ty provodíš den po dni, a tak leta minou,
a on by všecko zdělat chtěl jednou hodinou.
Ty časem páliš, časem větříček vanoucí
připouštíš ochlazení na líce planoucí.
A on „požínej, nestůj!“ vždy za námi bručí
nedbaje, že trojí pot nás při srpě mučí.
Nebudeš ty slunečkem, starosto, na nebi,
vímeť my, kde tě bolí, ale tvé potřeby
žádná tuto nešetříc, léky nehotoví,
ač mohla by, však schválně tobě nevyhoví,
za to, že bičem šleháš — ó by ti tak bylo,
jak řemení se toto na biči svěsilo.

Slunečko, sličné oko, oko dne pěkného,
nauč svých obyčejův starostu našeho.
Ty pěkně den paprsky svými osvěcuješ
a rádo noc měsíčku temnou postupuješ;
jako ty bez pomoci neprobíháš nebe,
nechať i náš starosta příklad beře z tebe;
na nebi všecky věci mají svou proměnu,
luna jest tobě žena; měj i on svou ženu.

Další básnictví polské doby renaisanční nedovedlo se udržeti již na té výši, na niž přivedl je Jan Kochanowski, a jak bychom snad i přes mladost jeho mohli dodati, i Sęp Szarzyński. Doba jezovitská a všeobecná v Evropě reakce nedopustila rozvoj pravé poësie. Ody duchovního obsahu, básně idylické a popisné, vyznačující se spíše rozvláčností, než umělou plastičností krajinářského líčení, toť tak celkem ráz veršů *Miaskowského, Grochnowského*, *Klonowicze*, *Zbylitowského*, a sotva více než rýmovačky stále do pouhé prosy zabíhající jsou verše *Samuele Twardowského* (ku př. život krále Vladislava IV.) a i epická báseň „Vojna Chocimská“ *Václava Potockého*. Nejzajímavějším polským básníkem sedmnáctého století, obsahujícím poslední jaksi dozvuk staré romantiky v Polsce zdá se nám přes všecky své ody, epody a spoustu mythologické učenosti *Vespasián Kochowski* (nar. asi 1633, zemř. 1699), nejen vrstevník, ale i dvorní historiograf krále Jana III. Sobieského. Básní jeho je počet značný, a pokud některé nám byly na očích, jsou duchem

skutečně básnickým prodchnuté a formy značně umělé. Úsudek o romantických reminiscencích v poësii jeho zakládáme především na jeho „Díle božském“, básni složené k oslavě osvobození Vídně skrze Jana Sobieského. Byloť ovšem v samém tomto skutku polského krále velmi mnoho rytířského a po středověku romantického, tak že básník, který jej opěval, romantickým porovnáním nemohl se takřka vyhnouti. Polští historikové vytýkají Sobieskému, že výprava jeho na osvobození Vídně nebyla ve shodě se státními prospěchy polskými, jakož se to arci později dokázalo, avšak po Evropě byl rytířský podnik Sobieského vítán všudy s jásotem. Italský současný básník Vincenc Filicaja psal za to odu na Jana Sobieského, rovněž tak básník chorvatský Petr Kanavelić v Dubrovníku, a i německý veršovec Kristian Gryphius, syn záslužnějšího Ondřeje Gryphia psal verše o strastech Vídně s názvem: „Seufzzer unter währender Wienerischer Belagerung“. Jest tedy přirozeno, že při oslavení polského skutku, majícího význam tak rozhodně evropský, nescházel básník polský. Vespasián Kochowski porovnává Soběského nejen s Gotfriedem Bouilonským, vůdcem první války křižácké, on nazývá výpravu k Vídni nejen novou „kruciátou“, on báseň svou, bezpochyby podle vzoru Tassova „Osvobození Jerusalema“, psal i v romantických stancích, zvučných a ozdobných, forma to umělá a vzácná v tehdejší slovanské poësii. Tažení krále Jana III. na osvobození Vídně je jeden z nejslavnějších činů historie polské, krom toho se slaví roku letošního 200-letá jeho památka, kterak bychom tedy důstojněji mohli uzavřít krátký přehled svůj o dozvucích staré romantiky v básnictví polském, než přeloženým úryvkem oslavných veršů Kochowského na krále Sobieského:

Pod ním se cvičený oř v plavném skoku
vymýká uzdě a ušima stříže;
víť on, jak vzpíná se do pyšných boků,
že na něm osed jasný Polsky kníže;
a plamen z nozder šlehaje tam v skoku
letí, kde vějí na korouhvích kříže,
tak spěšným krokem písčinami v lese
kůň krále ku Tarnovským horám nese.

Tak jako věřící kdys na pohany
kříž nesli s Gotfridem Bujlonským v čele,
neb jako Barbarosa svoje many
na Saracenův vedl voje smělé,
tak kruciáta dnes na všecky strany
se hlásá na starého nepřítele,
a Polák pomoc té rakouské Troji
přinášeje, sám zapomíná svoji.

O za ten čin tvůj, králi Jene Třetí,
jedinký věku našeho rytíři!
kamkoli za obzor svit slunce letí,
nechť k nebesům tvé chvály hlahol víří;
ba po staletích nechť i naše děti
po veškerém tvou slávu světě šíří!
co ty jsi vykonal náš polský reku!
k paměti dojde nejpozdějších věků.

Lyrika dubrovnická. První místo v rýmovém, formy romantické si osvojujícím, básnictví slovanském náleží snad i co do propracovanosti ve formě, na každý způsob však co do mnohosti výtvorův básnických, poësii horvátské přímořské *republiky Dubrovníka*, těchto, abychom slov moderního italského dějepisce Cesara Cantù užili, tehdejších „slovanských Athen.“ Blízkost Italie na jedné straně, a květoucí blahobyt svobodné obce i vroucnost jižního nebe na druhé odchovaly od konce 15ho století v Dubrovníku velikou řadu básníkův, kteří v rodném svém jazyce chorvátském, arci prodchnutém poněkud vlivem italštiny, opatřeni značnou znalostí tehdejší básnické techniky, pěstovali v rýmech libozvučných, ozdobných a umělých všecky takřka druhy oblíbené tehdáž poësie, nejvíce arci lyriku, písně milostné a duchovní, komedie a dramata v počínajícím slohu klasickém i v středověkém stilu mysterií a látek biblických, a konečně slavným Ivanem Gundulićem i básnictví epicko-hrdinské. Dávajíce v básnění svém umělém měrou rozsáhlejší, než kterýkoli jiný národ slovanský v téže době, přednost národnímu jazyku chorvátskému, psali nicméně také, ač méně, tušími, než současní básníci v Čechách a v Polště, verše

latinské, ano psali na mnoze také verše jazykem italským, užívajíce někdy tohoto jazyka i v běžné rozmluvě stejně jako svého, jakož je vidět z komedie „Arkulin“ *Marina Držiće* (nar. 1520, zemř. 1580).

O básnictví Dubrovníka nelze nám arci na ten čas podati pojednání tak obšírné, jak by to veliká předmětu toho pro kulturní historii slovanskou důležitost vyžadovala. Přesahujeť taková žádoucí obšírnost nynější naše síly, a také ji nelze vpraviti v soustavu i obmezenější celkem rámec našeho spisu. Dvanácte tlustých svazkův vydala dosud jihoslovanská akademie v Záhřebě, naplněných naskrze básnickými výtvory Dubrovničanů! Již z toho lze tedy změřit, jak rozsáhlá je tato poëtická literatura. Jinak ovšem cítíme se samým předmětem naším ospravedlněni, že tu nevcházíme do větší zevrubnosti. Neboť je *romantického* vlivu a zvláště romantických *forem* již nemnoho v lyrice Dubrovničanů, a ducha renaisance a klasicismu neporovnaně více. Tak na př. znělka, toto, jak jsme viděli, tak karakteristické dědictví staré romantické doby, jež novoklasicism 16ho věku ve veškerém takřka písemnictví evropském k moduím svým formám přivtělil, je zastoupena velmi slabě. Savo Mišetić Bobaljević psal sice pěkné znělky, ale rovněž jako jinak tak národně cítící Petr Hektorović, Hanibal Lučić v jazyku italském. *Jiří Držić* (zemřel r. 1510) v jedné své hře pastýřské, v níž vystupují co jednající osoby bohyně Olympu, Venuši do úst klade terciny, na něž Kupido odpovídá znělkou, avšak znělka ta, arci v prvních počátcích dubrovnického básnického probuzení psaná, formou svou ještě značně je začátečnická a obsahem kromě toho nepatrná, aby třeba bylo si jí povšimnouti. Také je lehkých, ať tak díme, chansonových forem písně po skrovnu u Dubrovničanů, a ještě méně refrainových. Celkem nelze nevytknouti básníkům dubrovnickým *nedostatek rozmanitosti* co do lyrických forem. Jejich milostné písně a vůbec lyrika pohybují se ve formě, ať tak díme, vyježděné dlouhých, alexandrinu podobných veršův dvanáctislabičných (někdy i šestnáctislabičných), pravidelně caesurových a také

vždy u prostřed rýmovaných, verš to, také u Reje a Kochanowského s malými změnami užívaný, verš umělý a také zvučný, avšak při příliš častém užívání arci jako každá příliš opotřebovaná lyrická forma poněkud nudný. Užívajíce stále této své oblíbené formy nemohli se básníci dubrovničtí ubránit tomu, aby se zejmena v písních milostných neopakovaly často také tytéž myšlenky -- úskalí to, kteréž při milostném básnění i jinak těžko obejíti, viz na př. Dante a Petrarku — čímž dubrovnické básnění vyhlíží na mnoze co soukromá zábava zamilovaných lidí, postrádajíc v tomto vzhledě jadrnosti a hloubky. Zdá se, jakoby nejslavnější z dubrovnických básníků, *Ivan Gundulić* (nar. 1588, zemř. 1638), byl cítil tento nedostatek, neboť u něho a sice i také v jeho dramatech, jinak klasického zrna, je více forem zpěvných takřka chansonových, než u kteréhokoli jiného dalmatského básníka, leda snad vyjímaje více národním slohem píšícího Hektoroviće nebo pozdního již Kačiće. Avšak odpočítaje tuto manýrovanost formy jest básnictví Dubrovničanů na rozhraní 16ho a 17ho století okrasou nejen této malé městské republiky v Dalmacii, alebrž v době tak časné okrasou celého chorvatsko-srbského kmene, ba i veškerého Slovanstva. Poukazujíce co do životopisných dat a celkového přehledu dubrovnické básnické literatury k citovanému již výše překladu Kotíkovu „Historie slovanských literatur“ Pipina a Spasoviče zaznamenáváme zde některé jen zjevy a odryvky, stojící, jakož za to máme, v užší svazí s naším předmětem o posledních koncích staré romantiky v době renaisanční.

Ne sice formou ale duchem svým jeví *Šišmundo Vlahović-Menčetić* starší (nar. 1457, zemř. 1501 na rozdíl od dvou Menčetićův v století 17tém) vliv ještě provensálsko-italského milostnictví. Napsalť celých šest knih písní milostných, nejméně asi na 600 kusů číslem, při čemž jeví se u něho již nedostatky výše spomenuté, stálé užívání caesurového dvanáctislabičného verše, časté vracení se podobných myšlenek co do opěvání milenčiny krásy, a konečně mnoho ještě tvrdosti verše a rýmu svědčící o začátečnictví. Klademe

latinské, ano psali na mnoze také verše jazykem italským, užívajíce někdy tohoto jazyka i v běžné rozmluvě stejně jako svého, jakož je vidět z komedie „Arkulin“ *Marina Držiće* (nar. 1520, zemř. 1580).

O básnictví Dubrovníka nelze nám arci na ten čas podati pojednání tak obšírné, jak by to veliká předmětu toho pro kulturní historii slovanskou důležitost vyžadovala. Přesahujeť taková žádoucí obšírnost nynější naše síly, a také ji nelze vpraviti v soustavu i obmezenější celkem rámec našeho spisu. Dvanácte tlustých svazkův vydala dosud jihoslovanská akademie v Záhřebě, naplněných naskrze básnickými výtvory Dubrovničanů! Již z toho lze tedy změřit, jak rozsáhlá je tato poëtická literatura. Jinak ovšem cítíme se samým předmětem naším ospravedlněni, že tu nevcházíme do větší zevrubnosti. Neboť je *romantického* vlivu a zvláště romantických *forem* již nemnoho v lyrice Dubrovničanů, a ducha renaisance a klasicismu neporovnaně více. Tak na př. znělka, toto, jak jsme viděli, tak karakteristické dědictví staré romantické doby, jež novoklasicism 16ho věku ve veškerém takřka písemnictví evropském k moduím svým formám přivtělil, je zastoupena velmi slabě. Savo Mišetić Bobaljević psal sice pěkné znělky, ale rovněž jako jinak tak národně cítící Petr Hektorović, Hanibal Lučić v jazyku italském. *Jiří Držić* (zemřel r. 1510) v jedné své hře pastýřské, v níž vystupují co jednající osoby bohyně Olympu, Venuši do úst klade terciny, na něž Kupido odpovídá znělkou, avšak znělka ta, arci v prvních počátcích dubrovnického básnického probuzení psaná, formou svou ještě značně je začátečnická a obsahem kromě toho nepatrná, aby třeba bylo si jí povšimnouti. Také je lehkých, ať tak díme, chansonových forem písně po skrovnu u Dubrovničanů, a ještě méně refrainových. Celkem nelze nevytknouti básníkům dubrovnickým *nedostatek rozmanitosti* co do lyrických forem. Jejich milostné písně a vůbec lyrika pohybují se ve formě, ať tak díme, vyježděné dlouhých, alexandrinu podobných veršův dvanáctislabičných (někdy i šestnáctislabičných), pravidelně caesurových a také

vždy u prostřed rýmovaných, verš to, také u Reje a Kochanowského s malými změnami užívaný, verš umělý a také zvučný, avšak při příliš častém užívání arci jako každá příliš opotřebovaná lyrická forma poněkud nudný. Užívajíce stále této své oblíbené formy nemohli se básníci dubrovničtí ubránit tomu, aby se zejmena v písních milostných neopakovaly často také tytéž myšlenky — úskalí to, kteréž při milostném básnění i jinak těžko obejíti, viz na př. Dante a Petrarku — čímž dubrovnické básnění vyhlíží na mnoze co soukromá zábava zamilovaných lidí, postrádajíc v tomto vzhledě jadrnosti a hloubky. Zdá se, jakoby nejslavnější z dubrovnických básníků, *Ivan Gundulić* (nar. 1588, zemř. 1638), byl cítil tento nedostatek, neboť u něho a sice i také v jeho dramatech, jinak klasického zrna, je více forem zpěvných takřka chansonových, než u kteréhokoli jiného dalmatského básníka, leda snad vyjímaje více národním slohem píšícího Hektoroviće nebo pozdního již Kačiće. Avšak odpočítaje tuto manýrovanost formy jest básnictví Dubrovničanů na rozhraní 16ho a 17ho století okrasou nejen této malé městské republiky v Dalmacii, alebrž v době tak časné okrasou celého chorvatsko-srbského kmene, ba i veškerého Slovanstva. Poukazujíce co do životopisných dat a celkového přehledu dubrovnické básnické literatury k citovanému již výše překladu Kotíkovu „Historie slovanských literatur" Pipina a Spasoviče zaznamenáváme zde některé jen zjevy a odryvky, stojící, jakož za to máme, v užší svazí s naším předmětem o posledních koncích staré romantiky v době renaisanční.

Ne sice formou ale duchem svým jeví *Šišmundo Vlahović-Menčetić* starší (nar. 1457, zemř. 1501 na rozdíl od dvou Menčetićův v století 17tém) vliv ještě provensálsko-italského milostnictví. Napsalť celých šest knih písní milostných, nejméně asi na 600 kusů číslem, při čemž jeví se u něho již nedostatky výše spomenuté, stálé užívání caesurového dvanáctislabičného verše, časté vracení se podobných myšlenek co do opěvání milenčiny krásy, a konečně mnoho ještě tvrdosti verše a rýmu svědčící o začátečnictví. Klademe

latinské, ano psali na mnoze také verše jazykem italským, užívajíce někdy tohoto jazyka i v běžné rozmluvě stejně jako svého, jakož je vidět z komedie „Arkulin“ *Marina Držiće* (nar. 1520, zemř. 1580).

O básnictví Dubrovníka nelze nám arci na ten čas podati pojednání tak obšírné, jak by to veliká předmětu toho pro kulturní historii slovanskou důležitost vyžadovala. Přesahujeť taková žádoucí obšírnost nynější naše síly, a také ji nelze vpraviti v soustavu i obmezenější celkem rámec našeho spisu. Dvanácte tlustých svazkův vydala dosud jihoslovanská akademie v Záhřebě, naplněných naskrze básnickými výtvory Dubrovničanů! Již z toho lze tedy změřit, jak rozsáhlá je tato poëtická literatura. Jinak ovšem cítíme se samým předmětem naším ospravedlněni, že tu nevcházíme do větší zevrubnosti. Neboť je *romantického* vlivu a zvláště romantických *forem* již nemnoho v lyrice Dubrovničanů, a ducha renaisance a klasicismu neporovnaně více. Tak na př. znělka, toto, jak jsme viděli, tak karakteristické dědictví staré romantické doby, jež novoklasicism 16ho věku ve veškerém takřka písemnictví evropském k moduím svým formám přivtělil, je zastoupena velmi slabě. Savo Mišetić Bobaljević psal sice pěkné znělky, ale rovněž jako jinak tak národně cítící Petr Hektorović, Hanibal Lučić v jazyku italském. *Jiří Držić* (zemřel r. 1510) v jedné své hře pastýřské, v níž vystupují co jednající osoby bohyně Olympu, Venuši do úst klade terciny, na něž Kupido odpovídá znělkou, avšak znělka ta, arci v prvních počátcích dubrovnického básnického probuzení psaná, formou svou ještě značně je začátečnická a obsahem kromě toho nepatrná, aby třeba bylo si jí povšimnouti. Také je lehkých, ať tak díme, chansonových forem písně po skrovnu u Dubrovničanů, a ještě méně refrainových. Celkem nelze nevytknouti básníkům dubrovnickým *nedostatek rozmanitosti* co do lyrických forem. Jejich milostné písně a vůbec lyrika pohybují se ve formě, ať tak díme, vyježděné dlouhých, alexandrinu podobných veršův dvanáctislabičných (někdy i šestnáctislabičných), pravidelně caesurových a také

vždy u prostřed rýmovaných, verš to, také u Reje a Kochanowského s malými změnami užívaný, verš umělý a také zvučný, avšak při příliš častém užívání arci jako každá příliš opotřebovaná lyrická forma poněkud nudný. Užívajíce stále této své oblíbené formy nemohli se básníci dubrovničtí ubránit tomu, aby se zejmena v písních milostných neopakovaly často také tytéž myšlenky -- úskalí to, kteréž při milostném básnění i jinak těžko obejíti, viz na př. Dante a Petrarku — čímž dubrovnické básnění vyhlíží na mnoze co soukromá zábava zamilovaných lidí, postrádajíc v tomto vzhledě jadrnosti a hloubky. Zdá se, jakoby nejslavnější z dubrovnických básníků, *Ivan Gundulić* (nar. 1588, zemř. 1638), byl cítil tento nedostatek, neboť u něho a sice i také v jeho dramatech, jinak klasického zrna, je více forem zpěvných takřka chansonových, než u kteréhokoli jiného dalmatského básníka, leda snad vyjímaje více národním slohem píšícího Hektorovića nebo pozdního již Kačića. Avšak odpočítaje tuto manýrovanost formy jest básnictví Dubrovničanů na rozhraní 16ho a 17ho století okrasou nejen této malé městské republiky v Dalmacii, alebrž v době tak časné okrasou celého chorvatsko-srbského kmene, ba i veškerého Slovanstva. Poukazujíce co do životopisných dat a celkového přehledu dubrovnické básnické literatury k citovanému již výše překladu Kotíkovu „Historie slovanských literatur“ Pipina a Spasoviče zaznamenáváme zde některé jen zjevy a odryvky, stojící, jakož za to máme, v užší svazí s naším předmětem o posledních koncích staré romantiky v době renaisanční.

Ne sice formou ale duchem svým jeví *Šišmundo Vlahović-Menčetić* starší (nar. 1457, zemř. 1501 na rozdíl od dvou Menčetićův v století 17tém) vliv ještě provensálsko-italského milostnictví. Napsalť celých šest knih písní milostných, nejméně asi na 600 kusů číslem, při čemž jeví se u něho již nedostatky výše spomenuté, stálé užívání caesurového dvanáctislabičného verše, časté vracení se podobných myšlenek co do opěvání milenčiny krásy, a konečně mnoho ještě tvrdosti verše a rýmu svědčící o začátečnictví. Klademe

sem na ukázku způsobu dubrovnického milostného básnictví jednu milostnou píseň Menčetićovu v českém snad přibližně dostatečně věrném rýmovém překladu:

Blažen ten krásný čas, kde nejprv spanilý
ten lepý tvůj obraz mé oči spatřily;
blažená místa ta, kudy jsem chodíval,
bych se ach do syta za tebou zadíval;
blaženy doby ty, kde drahé jmeno tvé
s vroucími pocity zavznělo v ucho mé;
blažen ten bol všecek, přestálý noc i den,
tvé spanilosti vděk, jež rušila můj sen;
blažené úpění, jež od dnův mladosti
při tvém se spatření měnilo v blahosti;
blažené volání za drahým tvým jmenem
i duše želání v záchvatu plamenném;
blažená lásky svaz, i v slzách k osudu
ten toužebný dotaz, zda jednou tvým budu;
blažené vnady tvé, tvých mladých lící květ,
až vše to bude mé, jak krásný bude svět!

Podobně jako Menčetić-Vlahović psal milostné písně starší *Držić* (Djordje), jehož forma prozrazuje rovněž ještě poměrné začátečnictví, jakož jsme již připomenuli při prvním u něho, pokud víme, pokusu chorvátské znělky, již vložil do úst Kupidovi v jedné pastýřské hře. Značný již pokrok ve formě a poëtičnosti myšlenek svých jeví *Mauro Vetranić-Čavčić* (nar. 1482, zemř. 1576), klášterník a později docela poustevník, jenž v osamělosti své musel zabývati se pilně básněním. Básně jeho valnou většinou lyrické, avšak taktéž dramatické naplňují dva velké silné svazky. Jako Menčetić a Jiří Držić oplývá i on všudy klasickými upomínkami a předváděním mythologických postav, které se zcela dle vkusu 16ho. století střídají u něho s písněmi nábožnými, podobnými žalmům. Tak na př. hned vedle biblického dramatu: „Cudná Susanna“ je drama „Hekuba“ slohu antického; vedle písní na Ježíše a pannu Marii písně na Orfea, Ariona, Neptuna, Aeola, boha větrů. Vetranić, vůbec jeden z nejzajímavějších básníkův před Ivanem Gundulićem, je zvláště karakteristický pro své časté narážky a projevy politické, z nichž si možno

utvořiti dosti zevrubné ponětí o tehdejší náladě myslí Dubrovničanů a Jihoslovanů. Písně jeho neustávají poukazovati k nebezpečí záplavy vší Evropy mocí tureckou. „Kde jsou, ty care východní i ty císaři západní! kde jsou o králi francouzský, Vy báni a knížata! Vaše opatření proti této moci, jež všecky vůkolem před sebou žene a tlačí, vše odnáší jako řeka sečené na louce seno?“ V jiné básni vypisuje po řadě všecky národy a kraje světa, které Turek již podmanil, Tatary, Čerkesy i Karmany, veškeru Anatolii s bývalým královstvím Trojanským, Černé Moře od města k městu, Egypt i Arabii, císařství řecké, „kteréž za jeho nevděk onen drak u věčném ostavil nářku“, i slavnou Romànii. „Despoti a králové Bosny, vojvodové, knížata a báni, kdeže nyní vaše svoboda? Vás car nevyhnal, Vás car nedobyl, jen vlastní nevěra Vaše Vás ochromila. Nyní pláče křesťanstvo nad tou Vaší nevěrou (u Kosova Pole), a římské paláce Vaše stojí v smutku. A Vy slavní Chorvátě, zdali i Vás ohnivý ten drak do konce neubije a bědu nevznese nad Vámi? Vaše města a okolina ostatní, i slavní bánové všichni ohněm tím padli, rozšlápneť on ještě dále nohou říši Vaši, nenechajíc na živu ani jednoho chrabrého bojovníka. A i ty slavný Bělehrade! pověz mi, kdo rozbořil bašty tvé a domy? je pohraničná poloha tvá, slavný Bělehrade! ničím a zapomenuta? Kdo zde nyní bude lámati kopí a šavle, a kdo ozbrojené koráby bude voditi Dunajem? Kdeže jsou tvoje dunajské šajky (lodice), které hrdiny tvé chránily před vpádem nepřátelským, ty strážné město Uher, ty vychovateli rytířův? A ty koruno uherská, s nebes poslaná, ty slávo všeho křesťanstva a všechněch naděje, kdo tvou pověst slavnou i věhlas tvůj za krátký čas se zbraní v rukou zašlapal v prach? není-liž to slavného Selima syn (Soliman), který zvrátil do prachu královskou tvou korouhev, krví naplnil Dravu i Sávu i tichý Dunaj, a panstvo tvé vydal na plen, ubijstvo a porobu?“ . . . Dále praví básník, že Dubrovník, slabé město, k ruce sultánově platí daň z hlavy, a vyjadřuje obavu, aby rozkošnictví a hrdost Dubrovničanů, i všecky hříchy repu-

bliky nebyly jí ku zkáze, a Dubrovník nespolehal příliš na pomoc nejistou ostatního křesťanstva. Celá jiná báseň vlasteneckého tohoto pěvce je věnována městu Buda-Pešti, kteréž se stalo hlavou tureckého pašaliku, a přečasto v rozličných svých básních zas a zas se obrací k bohu, aby chránil svět před záplavou tureckou. Vetranić co do formy pěstoval většinou tentýž oblíbený verš dubrovnické lyriky, dvanáctislabičný, u prostřed i na konci rýmovaný, jejž jsme shledali u Menčetiće, avšak místy jeho, skrz na skrz slovanský instinkt vedl jej k rozměru ještě zpěvnějšímu, směšujícímu ladně romantický refrain s lehkým rytmem osmislabičným slovanské písně národní. Uvádíme na ukázku jednu takovou jeho píseň, v níž u vlastenecké mysli své chválu a slávu sype na svůj krásný, rodný Dubrovník. Klade totiž Vetranić kupcům z Arabie a Indie do Dubrovníka na trh přišlým do úst obdiv blahobytu a svobody malé této námořské republiky. Zní dlouhý ten chvalozpěv, zkrácen poněkud v českém překladu asi takto:

Živ bůh slavné Dubrovčany!
daleká nás vede cesta
Araby a Indiány
semo do vašeho města.
Slyšeli jsme tamo v dáli,
v rodných městech zemích našich
mnoho cti a mnoho chvály
o velikých skutcích vašich;
zaslechli jsme, že chováte
mnoho blahobytu, skvostu,
a že rádi přijímáte
v městě vašem cizích hostů.
Živ bůh slavné Dubrovčany,
daleká nás vede cesta
Araby a Indiány
semo do vašeho města.
Slyšeli jsme, že vás báni,
králi všude přijímají,
o předrazí Dubrovčani!
všude pověst vaši znají!
všem že zachováte víru,
a každému že jste právi,
s každým že žít chcete v míru,
o tom celý svět pln slávy.

Živ bůh slavné Dubrovčany!
daleká nás vede cesta
Araby a Indiány
semo do vašeho města.
Víme, že též kraj váš cení
na Východě Turkův panstvo,
ježto hubí, ničí, plení
všecko vůkolím křesťanstvo.
Důvěra k vám, jíž jste hrdí,
tak se všudy rozšířila,
že i lva tam k milosrdí
východního naklonila.
Živ bůh slavné Dubrovčany!
daleká nás vede cesta
Araby a Indiány
semo do vašeho města.
Také o vás vědomo je,
že i císař na Západě
vás cení co věrné svoje,
sluch propůjčí vaší radě;
že mu milá vaše družba,
ježto vidí a poznává,
kterak věrná vaše služba,
kterak dobrá vaše práva.
Živ bůh slavné Dubrovčany
daleká nás vede cesta
Araby a Indiány
semo do vašeho města.
Nikdež jsme po cestě naší,
cokoli jsme prošli světa,
nespatřili mládež krasší,
nežli u vás zde rozkvétá;
nikdež v širém světě není
tolik květu, tolik krásy;
Dubrovčané drahocenní,
žehnejž bůh vám po vše časy!
Živ bůh slavné Dubrovčany!
daleká nás vede cesta
Araby a Indiány
semo do vašeho města.
Shledali jsme my, že máte
všude stříbra, zlata dosti,
a že moudře užíváte
požehnané přehojnosti;
všude pohled slasti, blaha,
nikdež vidna nouze, tíseň,

proto též každému drahá,
Dubrovčané! vaše přízeň.
Živ bůh slavné Dubrovčany!
daleká nás vede cesta
Araby a Indiány
semo do vašeho města.
Koruna vy všeho moře,
perla jste vy Dalmácie,
proslavená od Kotoře
do Arbanie, do Grecie;
všudy pověst o vás praví,
kterak moudrá vaše vláda,
kterak lehkou tíž državy
vaší nesou města ráda.
Živ bůh slavné Dubrovčany!
daleká nás vede cesta
Araby a Indiány
semo do vašeho města.
Sličné dívky, paní tady,
kterak oči k sobě vábí,
a jak znají skrýt své vnady
u zlato a u hedvábí!
tak jest pohled jejich milý,
a jich perel záře sterá,
jako by to horské Víly
na planině u jezera.
Živ bůh slavné Dubrovčany!
daleká nás vede cesta
Araby a Indiány
semo do vašeho města.
A ty krásné vaše ženy
což teprv když začnou zpívat!
v svůdných zvucích na Sireny
mní se zmaten člověk dívat;
o ta píseň omamuje,
jímá smysly, duši, hlavu,
a předc srdce otravuje
jako šťáva bolehlavu.
Živ bůh slavné Dubrovčany!
daleká nás vede cesta
Araby a Indiány
semo do vašeho města.
A tak družina nechť naše
vám ukáže skvosty, plody,
s nimiž z dáli v město vaše
jsme sem přišli na obchody;

s vámi slavní Dubrovčané!
s vámi chceme, dejž bůh štěstí!
My Arabi, Indiáné
trhy míti, obchod vésti!

Forma této písně, lahodná a plná půvabův, spojující romantický refrain se zpěvným rytmem slovanským, nachází se častěji u „poustevníka“ Vetraniće a u jeho tuším následovníkův, jako *Petra Hektoroviće* (nar. 1486, zemř. 1572), u *Nikoly Nalješkoviće* (nar. 1510, zemř. 1587), astronoma a matematika, jenž za dnů učené prázdně psal básně a lehké refrainové písně, určené k maškarním průvodům masopustním (maskerate); moda, kteráž do Dubrovníka přišla tuším z Florencie, nápodobena jsouc dle skvělých tamních maškarních průvodů a příslušných italských písní Lorenza Medicejského. Vedle těchto tří posledních básníkův o něco málo starší, ale formou snad dokonalejší byl *Hanibal Lučić*, vedle Vetraviće hlavní asi tvůrce umělého básnictví dubrovnického před Gundulićem. Milostné písně jeho jsou sice méně četné, avšak stojí umělostí formy značně vysoko nad Menčetićem-Vlahovićem nebo Jiřím Držičem, a vlastenecké zpěvy jeho rovnají se jadrností Vetranićovým. Poslyšme jednu z jeho nejpěknějších milostných písní, na níž je patrno, k jaké umělosti veršův se vlivem poësie italské vyšinulo básnictví dubrovnické v 16tém století, vynikajíc v tomto vzhledě, co do vycvičenosti formy totiž, nad veškeré ostatní básnictví slovanské, ač lahodě a zpěvnosti této ne vždy po boku stojí novost a hloubka myšlenek. Milostná píseň Lučićova zní v nejpěknějších svých slokách asi takto:

Ani jedna v světě Víla
mé se krásou nevyrovná;
všecky vnady nakupila
ona v kouzla nevýslovná;
každá krása přespanilá
vedle ní je nuzná, skrovná;
mé se krásou nevyrovná
ani jedna v světě Víla.*)

---

*) V horvatském originálu zní první sloka:

Jur nijedna na svit vila
lipotom se več ne slavi

Na výši jasného čela
jako koruna se vidí
vlasů jejich záře skvělá,
ana zlatu nezávidí;
tak je vlídná, jakby chtěla
smířit se zlým světem lidi;
jako koruna se vidí
na výši jasného čela.

Nad černýma nad očima
tenkých brv je oblouk smělý,
o přeblaze srdce jímá
očí těchto pohled vřelý!
jak paprslek slunce snímá
s duší lidských chmury, žely;
tenkých brv je oblouk smělý
nad černýma nad očima.

Jak v květoucí jarní nivě
v tvářích růží nach rozkvětá;
ba a nekvěte tak živě
žádná růže toho světa!
každá vnada spěchá chtivě
přizdobit jí mladá leta;
v tvářích růží nach rozkvětá
jak v květoucí jarní nivě.

Ruměnná ta ústa její,
toť korálů plných vnada,
a v ústech se zoubky skvějí,
bílých perel hustá řada;
a když s úst těch slova znějí,
jak když mana s nebes padá;
toť korálů plných vnada
ruměnná ta ústa její.

Blažen ach! kdo líbat bude
hrdlo to a krk ten hladký!
o přešťastný ty osude,
jak mu bude život sladký!

---

jer je hrale nakupila
vila, ka mi srce travi
ni če byti ni je bila
njoj takmena ka se pravi.
Lipotom se več ne slavi
jur nijedna na svit vila.

v náručí jejím jsou chudé
veškerého světa statky,
hrdlo to a krk teň hladký,
blažen ach! kdo líbat bude.

O jak běda, že v tom žití
vše uvadne, vše odkvětá!
bože! račiž prodloužiti
v kráse věčné její leta,
nechť se půvaby ty třpytí
do skonání všeho světa!
vše uvadne, vše odkvětá,
ach běda! v pozemském žití!...

Největší dubrovnický básník je *Ivan Gundulić* starší (nar. 1588, zemř. 1638), na rozdíl od mladšího a méně důležitého svého vnuka, jenž žil v století 18tém. Avšak sláva staršího Gundulića opírá se o jeho velikou báseň epickou „Osman", nejznamenitější plod středoslovanského básnictví, v níž opěvá se porážka tureckého sultana Osmana skrze Poláky r. 1621. Menší ceny jsou Gundulićovy hry pastýřské a básně dramatické, v nichž sice nadbíhá sem tam rytmus lehké osmislabičné dubrovnické chansony (pjesna nebo pjesnica), kterýmž psán je také „Osman", celkem však převládá nápodobení dramatu staroklasického. *Čistě lyrické* povahy jsou jen některá přebásnění žalmů Davidových, modní to poësie doby reformační, a chvalozpěv na vévodu toskánského Ferdinanda II., verše to, nechovající ani jedny ani druhé ničeho karakteristického k účelu našemu. Po Gundulići vystupuje v Dubrovníku ještě během 17ho ano i 18ho století celá řada básníkův, kteříž na mnoze v skladbách dramatických — ač ne vlastně divadelních — se zkoušeli, většinou pak psali básně duchovního směru (Palmotićova Kristiada) a písně milostné. Celkem se, pokud lze porovnávati, pohybovali ve formách starších svých předchůdcův, Menčetiće, Vetraniće, Gundulića. Nechať tedy krátký tento a prozatímní jaksi nákres bohaté básnické literatury v slavné námořské republice slovanské ukončíme několika veršemi Hanibala Lučiće, v nichž s hrdým sebevědomím, tak typickým u dubrovnických

básníků, opěvá svobodu a slávu svého rodného města. Stejně hrdě a pyšně ba snad i stejně zpěvně jako světoznámá Thomsonova: „Rule Britannia“, již pod Anglickem jsme citovali, znějí chvalozpěvy Vetraniće a Lučiće na svobodu a moc přímořského Dubrovníka. Vizme několik veršů Lučićových:

Město naše sobě samo zákon dává,
všecka ku ozdobě jsou nám jeho práva;
a ne kohokoli, leč jen domorodných
poslouchati volí občanův svobodných.
Zákon pak cizince právo chrání stejně,
jako pro našince vládne blahodějně;
proto chvalně cení svět Dubrovničany,
milováni, ctěni jsou na všecky strany.
Zpěv můj nevystihne, kterak v každém kraji,
kamž se plachta zdvihne, naše jmeno znají,
přes hory a lady dál v zámořská města
vede bez závady kupce naše cesta,
k nedružné té zemi, kde je slunce z mála,
i kam zase všemi žáry ostře pálá,
všudy cení zboží, jež Dubrovník sváží,
jež tam v míru složí, v míru zas odváží.
O v tom květu stojiž, Dubrovníku, stále!
země s nebem spojiž se k tvé cti a chvále.

Romantická epika.

Zabývali jsme se zevrubněji lyrikou staré romantické doby od dvanáctého až asi do začátku sedmnáctého století, poněvadž tato stránka básnictví staršího má dle mínění našeho největší poměrně cenu do sebe, a krom toho je lyrika jaksi základem a přirozenou propravou k básnickým druhům ostatním. Vřelost, na mnoze i vroucnost citu, tento nejpřednější požadavek, jejž srdce lidské klade k výtvorům poësie; zápal vlastenecký a svobody milovný, kdekoli se oněm věkům příležitost k němu naskýtá; svěží celkem, lehkokrevný, bujarý, optimistický názor světa, a tam, kde pesimismus do toho zaznívá, trpkost tato spíše co plod velikých, jako zabřesklé ovoce jihu na nejpalčivějším slunci uzrávajících duchů, než

co odporná, neduživá kyselost nedozralého vyžilce; konečně pak forma lahodná, rýmozvučností veleumělou a graciosním půvabem refrainův někdy přímo elektrizující: to všecko jsou v souhrnu přednosti zpěvné poësie romantické doby. Chtěli bychom se odvážit k úsudku, že nemůže se tolikerými krasami vykázat alespoň píseň starořecká a římská, ať nic nedíme o lyrických výplodech pseudoklasicismu 17ho a 18ho věku, které, kdekoli dovedou vyniknout nad pedantism školy k jisté svěžesti, zabíhají chtíce nechtíce, vědomě nebo nevědomě, do kolejí, starým romantismem v lyrice vybrázděných. A není také pochyby, že romantism našeho století vzkříšení svoje, to úplné zapomenutí hexametrův a dystich, safických nebo alkaických ód, děkuje z největší části vyhrabání z prachu starých balad, romancí, znělek a refrainových písní. Romanci platí nadšený onen pozdrav německého básníka Tieka:

Mondbeglänzte zaubernacht,
die den sinn gefangen hält!

Mnohem menší chválu lze se stanoviska absolutní krasovědy vzdáti romantické *epice*, arci zase *celkem*, souhrnem na ni hledě. Vykazujeť arci i zde taže doba od 12ho do 17ho století projevy velezajímavé a několik děl nesmrtedlných. Ale po přihlednutí bližším shledáme, že nejvíce těch půvabů je buď při epice více národního rázu, té nejstarší ještě zpívané, a tedy poněkud lyrickým formám se blížící, nebo při epice, na niž měly vliv větší nebo menší vzory klasické, Virgil a později Homer. Jakkoli vděčně se musí uznati, v čem klasicism vznešenými vidinami svými a jazykem umělecky propracovaným i lyriku romantickou osvěžil; toť předce nepoměrně větších, a přímo rozhodujících zásluh získal si o epiku. Zde tedy jsme starým dílům klasickým k nepoměrně větším díkům zavázáni, než v oboru lyriky. Kdekoli byla středověká umělá epika jen svému vlastnímu krasovědeckému instinktu ponechána, ať již látky antické, o válce Trojanské, o Alexandru atd. zpracovávala, nebo důležité události svého vlastního věku do veršův skládala, dovedla se málo kdy

ubrániti jednotvárnosti, rozvláčnosti co do formy a přímé dětinnosti, primitivnosti co do celkového plánu. Interes, který středověké epice i dnes ještě přinášíme vstříc, táhne se mnohem více ke kulturohistorické nebo jazykovědecké, než čistě k estetické její ceně, mnohem spíše k jednotlivostem, k té oné živější sceně dobrodružného, nepokojného a hlučného rytířského života, než k nějakému básnickému *celku*. Kdo se oddá té práci namáhavé, že od začátku do konce přečte ty tisíce a tisíce veršův nějakého středověkého rytířského románu i čelnějšího, jako na př. rýmované romány francouzského trouvéra Chretien de Troyes, nebo německého Wolframa z Eschenbachu, musí se podivit v duchu trpělivosti posluchačův, kteří to všecko mohli vyposlouchat. Jen tou osamělostí rytířského hradu, zdlouhavostí smutných večerův za doby zimní, jakož arci tou okolností, že skládání ona byla od žonglérův přednášena po kusích, po odstavcích uměle snad volených a zvědavost jakž takž udržujících, vysvětluje se únavná pro nás rozvláčnost četných epických skladeb. Ba i nejskvělejší výtvory romantické epiky, významu světového, jako „Božská komedie“, „Osvobozený Jerusalem“, Ariostův „Zuřivý Roland“ nezbaví se výčitky jisté rozvláčnosti úplně. Pamatovat si sceny starého románu jednu po druhé, je vždy věc těžká, snad i nemožná, poněvadž větším dílem schází celému tomu plánu umělecký střed nějaké *idei*, která umožňuje přehled, a okolo níž by se soustavně shrnovaly hlavní momenty děje, popřívajíce skrovného jen, podřízeného místa episodám. Středověký veršovaný román nečiní mezi hlavními momenty děje a episodami žádného rozdílu, on rozepisuje se stejně široce o podrobnostech nedůležitých nebo zbytečných, jako nedovede zas patřičného odstínu a efektu dodat nějaké sceně základní. Umění *plánu*, náležitého odstiňování a stupňování — hlavní tajemství poutavosti nějakého epicky nebo dramaticky znamenitě představeného děje — bylo starým epikům zrovna tak neznámo, jako tehdejším malířům před Leonardem da Vinci nejasny byly zákony kompozice, nebo před Ghirlandejem tajnosti perspektivy,

nebo jako kovolitec geniální, Ghiberti nedostatečně postihl zákony reliefů. Ta živost, svěžest, vroucnost a souhlasnost barev, ten kvetoucí výraz obličejův u středověkých miniatur líbí se nám také více, než, s čestnými arci výminkami, matné hromadění osob v středověkých freskách, as tak, jako příjemně vynikají drobnokrásy středověké lyriky nebo krátkých romancí, novelek a fabliaux vedle kompozičních nedostatkův veliké rysy vyžadujícího románu. Plán, jejž středověký román měl větším dílem na zřeteli, byl psáti *životopis* toho kterého hrdiny, události seřaďovat, jak se dle málo soudné paměti básníka sběhly, důležité a nedůležité vedle sebe, bez vynechání nepatrností a bez rozvážného výboru. Náš nynější román vyžaduje něco jiného, on má na mysli ne životopis, alebrž nějaký určitý *cíl*, jehož hlavní osoba hodlá dostihnouti, on uměle přetrhne nit vypravování na jednom místě, aby překvapil čtenáře neočekávaným jejím navázáním na místě jiném, události nenásledují mechanicky po sobě, ony se *proplétají*. Prostičký, úzký, málo filosofický názor světa v středověku jiného než mechanického pořádku u vypravování byl arci těžko schopen. Vždyť středověk znal také jenom kroniku, sestavující všecka možná známá fakta bez ladu a skladu podle posloupnosti za sebou jdoucích let, a teprv moderní věk filosofický od Bacona a Raleigha počínaje vytvořil dějepis, kterýž postupuje podle zcela jiného plánu, než kronika, hledě nejen seřaďovat události, alebrž vysvětlovat je a pronikat. Středověk se svého úzkého obzoru představoval si také jen zeměkouli za celek všehomíra, a přiděloval dětinně hvězdám jen úkol, aby sestavením svým na nebi malému člověku A nebo B radily, má-li nebo nemá-li to ono učinit: úkol to, jejž my dnes nepoměrně rozumněji, než velikým oněm světům, v okamžicích slabé lidské nerozhodnosti přidělujem knoflíkům u našich kabátův. A nejen v plánu celkovém, i v scenerii jednotlivostí nám ledacos vadí v středověké epice. Do oboru *epiky* totiž hlavně náleží, co jsme při všeobecné karakteristice pojmu „romantika“ pověděli o zázracích, čárách, kouzlech a fantastických nestvůrách. Jako

nynější filosofický náš rozhled s domýšlivým sebevědomím shlíží na nedostatky středověké kompozice, tak zas naší snaze po *přirozenosti*, vzdělání *přírodovědeckému* vadí ta středověká magie, ty rozličné kousky černokněžnické, boje s draky neexistujícími, basilišky, magnetové hory, zjevování se duchů atd. Středověk, jehož živé fantasii přicházela tak slabě na pomoc přírodovědecká zkušenost, měl pro všecky tyto zjevy zcela jiné měřítko; on dobromyslně *věřil* v zjevy obrův a pídimužíkův atp., nad nimiž převaha naše duševní se usmívá. Vždyť se ještě matrosové prince Jindřicha Námořníka, Vasca de Gamy a Kristofa Kolomba báli, pustit se příliš daleko na oceán, aby domnělá magnetová hora nevytáhla železné hřeby z jich lodí, neb by svisné paprsky slunce tyto lodě nezapálily! Pocit záliby, který je všude *harmonický*, nemůže povstat v našich myslích při poslouchání přírodovědeckých nesmyslův. Ovšem tajemné působení oněch dvou faktorů, které v žertovném vypravování „náhoda“, ve vážném „osud“ se zovou, musí básník moderní ve svém románu předvést i nám, ale *pravděpodobnost* jeho vypravování, nezbytná ku pocitu záliby, musí být povahy zcela jiné, než u vypravovatele středověkého. My ten celý aparát středověkých čár trpíme dnes už jen leda v *pohádkách*, jež do rukou dáváme, a to ještě s opatrností náležitou, našim dětem, tak jako mašinerii bohův na zemi se zjevujících, v něž posluchači za doby Homera dobromyslně věřili, odkazujeme do oboru frašek. A nejen přírodověda, i věda *historická*, zcela jinak vyvinutá za našich dob, než byla i jen na př. za doby Shakespearovy, klade k našim vypravovatelům a básníkům značně jiné požadavky, než v středověku. Spisovatelé středověkých veršovaných románů věřili zrovna tak naivně jako jich posluchači, že se ve válce trojánské tak po „rytířsku“ válčilo a bojovalo, jako v středověku, a postavit po bok Alexandru Macedonskému Helicounta, dvorního básníka na francouzském dvoře Filipa Augusta II., svésti tedy dohromady osoby na půl druhého tisíceletí od sebe vzdálené, zdálo se středověkým vypravovatelům zrovna tak možno, jako položil Shakespeare Čechy na břeh mořský.

Středověkému vypravovateli do konce nevadil *anachronism*, pro nějž naše zběhlost v historii má smysl tak vyvinutý. Nizozemští malíři malovali svaté úplně v kostumu středověku, Rogier van der Weyden oblekl římského císaře Augusta do zlatohlavu králův 15ho století, a postavil jej před obraz panny Marie, Albrecht Dürer postavil ve své křížové cestě vedle Krista pod křížem klesajícího biřice v klobouku tak cilindrovitém, že pro *nynějšího* diváka tragický dojem hlavního děje trpí komičností tohoto detailu. Historická věda klade své přísné požadavky na naše umění; román náš nebo drama může a musí jíti *dále*, než co na jisto ví historie, *odporovati* však této nesmí, máli povstat pravděpodobnost, harmonický pocit záliby. Sem náleží, co jsme na jiném místě, při lyrice italské pověděli, že pravý básník musí stát na výši vzdělání své doby. Středověcí skladatelé veršovaných románů této ctižádosti neměli. Oni provozovali básnictví co řemeslo, oni se snížili ku vkusu svého nevědomého posluchačstva na dvorech knížecích, nebo rytířských hradech, a i ti, kteří jako Dante vysoko stáli na dalekohledném výsluní tehdejší filosofie, historie a i geognosie a astronomie, nemohli úplně setřít *každý* předsudek své doby. Lyrika líčí *nitro*, city a vášně lidského srdce věčně stejné, ale epika líčí *zevní* poměry života, měnící se od století k století, ode dne ke dni.

Jako se pokrokem věd musil nutně měnit všecek ráz vypravování v pozdější epice, musela se změnit postupem času i *epická forma*. Nejstarší historické zpěvy, „chansons de geste", jako písně o Rolandovi, nahražující rytířskému posluchačstvu 12ho století nedostatek psaných dějin, se ještě zpívaly, monotonnějším bezpochyby nápěvem, asi jako recitativy našich oper, nebo jako jednotvárnější zpěv evangelií při mši u porovnání s lyričtějším vzletem hymny před „Sanctus". *Monorymnost*, opakování stejného rýmu přes celou řadu veršů dobře se asi hodila k stejnozvučné kadenci tohoto zpěvu. Později, během století 13ho, přecházel zpěv epických skládání bezpochyby pořád více a více v pouhé recitování a deklamování, jak se po německu říkalo „singen und sagen"

(„singen“ o písni, „sagen“ o skladbách epických), latinsky pak „cantare et recitare“, a dvojpárové rýmy stávaly se takovýmto způsobem pouhou deklamační jen okraskou, leckdy svou stejnotvárností snad i unavující. Když pak zakládáním universit a vůbec rozkvětem měst od třináctého do čtrnáctého století přibývalo mezi lidmi světskými těch, kdož uměli číst, nastupovalo na místo deklamování pouhé *předčítání* v kruhu vybraném, a pak po vynalezení kněhtiskařství nesmírným rozmnožením kněh i *čtení* soukromé. Sama sebou se tu podávala místo rýmu *prosa;* povstalať v 14^tém^ století v Italii podle arabských vzorů *novela*, a během 15^ho^ století byly bývalé veršované romány přenášeny šmahem na řeč nevázanou pro čtení. Z toho se pak přirozeným způsobem od začátku 17^ho^ století začal ve Španělsku a ve Francii vyvíjet „román“ v tom smyslu, jak asi my slovu tomu dnes rozumíme. Kde pak konečně rým nezdál se být okrasou jen tak zbytečnou, zvláště v Italii, počato staré epické látky zpracovávat v rýmech skladných a umělých, a zvolena k tomu od dob Bocaccia pěkná sloka „stance“ čili ottava-rima.

Vytknuvše takto všeobecnou povahu krásoumnou středověké epiky, postupme již k zevrubnějšímu rozebrání jednotlivých jejích projevů. Nejpraktičtější methoda, uvésti do tohoto hromadného materiálu jistou soustavnost a přehlednost, zdá se být seřadění různých těch výtvorů středověké epiky podle *látky*, již epikové středověcí nejdříve veršem, později řečí nevázanou spracovávali. Veškeré toto románopisectví točí se pak okolo tří neb čtyr velkých *bájových kruhů*, jejichž hlavní hrdinové, jakož i nejčelnějších jejich dvořanův a pobočníků skutkové, tvoří v nejrozličnějších přeměnách a obdobách obsah středověké epické poësie. Jeden totiž kruh pověstí představuje nám osobu a dvůr *císaře Karla Velikého* a dvanácti jeho dvořanů čili paladinův, zvláště pak nejhrdinnějšího mezi nimi, *Rolanda*, císařova sestřence. Druhý kruh středověkých pověstí opěvá starého báječného *krále britanského Artusa čili Arthura* a proslavené hrdiny jeho dvora, *Parcivala*, *Lancelota od Jezera, Tristana* a více jiných. Jak-

koli osoby a karakterističtější události obou těchto kruhův bájových jsou dosti určitě od sebe odděleny časem — neboť Artus historický žil asi na tři století před Karlem Velikým — splývají nicméně, zvláště v prosaických románech století pozdějších, události ty také sem tam v jedno, rytíři dvoru Karlova scházejí se na svých dobrodružných cestách s rytíři Artusovými atd. Kromě Karla Velikého a Artusa, nejhlavnějších dvou postav středověké epické romantiky jest pak ještě *Amadis z Galie*, kterýž je středem třetího kruhu bájového, majícího za předmět rozličné, s historií podivně pomíchané výmysly o dobytí Cařihradu. A za čtvrtý, od těchto tří zase přesně ohraničený obor dlužno považovati rozličné romány z dob antických o *válce Trojanské*, o *Enedšovi*, zvláště pak o *Alexandru Macedonském*, jehož bohatýrská osobnost je ozdobena po způsobu středověkém nejfantastičtějšími přídatky a bájovými okraskami orientálního původu. Konečně pak můžeme za pátý, zcela samostatný a velmi rozsáhlý obor středověkého vypravovacího básnění považovati rozličné *legendy o svatých* a *romány duchovní*, stejně karakteristické to směsice životopisných fakt a nejrůznějších fantastických přímětků.

Nemohouce rozsáhlý tento materiál středověké epiky vyčerpati do podrobna, vynasnažíme se předce, abychom v následujícím přehledu nepominuli ničeho, co se stanoviska všeobecného českému čtenáři věděti *třeba*, a co se zřetele českého poznati *zajímavo*.

Pověst o Walteru Akvitanském.

Jedna z nejstarších francouzských básní historických je o Walteru Akvitanském. Událost, majíc patrně základ více méně historický, o níž vypravuje tato báseň, sahá ještě o něco nazpět v dobu před Karlem Velikým, a souvisí tedy jen vzdáleněji s bájí Karolingskou. Krátký obsah básně jest, že hlavní hrdina děje, Walter Akvitanský, unese burgundskou

princeznu Hildegundu, na útěku pak jest přepaden od burgundského krále Gunthera. Tento vyšle na něho dvanácte nejlepších svých rytířův, jež ale Walter jednoho po druhém v soubojích postupných porazí, naposled nejsilnějšího z nich Hagena. Mezi ostatními dvanácti protivníky Walterovými jsou také hrdinové ze staré germánské báje, z Eddy a Nibelungů známí, Siegfried a Atilla. *Historické* jádro báje o Walteru Akvitanském jest dle mínění francouzských kritikův asi toto: Waifar, vévoda Akvitanie podstupoval časté a tuhé boje s pomezním svým sousedem na severu, Pipinem, králem Franků, otcem Karla Velikého. Báseň však, jakož to obyčejně činívá, postavila v popředí konkretnější příčinu bojů těchto, unešení princezny Hildegundy (jako báj starořecká námořské válce s Trojou podložila motiv patrně vedlejší unešení Heleny), a popletla si snad krále Frankův Pipina s králem o několik století starším Burgundův, Guntherem. Celkem má báj o Walteru Akvitanském tu zajímavost do sebe, že představuje splynutí starých ústních národních podání francouzských s germánskými. Ve francouzském Walteru Akvitanském vystupují Gunther, Siegfried, Atilla, v „Nibelungách“ naopak je zmínka, na místě arci méně důležitém, o „Walteru Španělském“ a princezně Hildegundě. Krom toho existuje ještě úryvek pozdější německé básně o Walteru Akvitanském a Hildegundě. *Romantické* motivy jsou v pověsti o Walteru Akvitanském nejen unešení princezny a vítězných dvanáct po sobě jdoucích soubojů, ale i to *protihistorické* směšování osob na staletí od sebe vzdálených, v podání však národním již proslavených. Nic není poësii a i umění výtvarnému po všecky časy tak vrozeno, jako náklonnost, slavné osoby minulosti, lidu podle *jmena* známé, a jen v neurčitých obrysech tkvící v jeho paměti, předváděti konkretněji, v plastické určitosti, a sváděti je dohromady bez ohledu na to, jestli přísná historie neprohlásí svedení takové za rozhodný anachronism. Příkladův této básnické licence je i v poësii i v malbě na sta. Jen několik málo na doklad. Fenelon na př. svedl ve svém „Telemachu“ Idomenea krále kretského za války Trojanské

se Sesostrisem, mnohem starším králem egyptským; Fabian, francouzský románopisec v století 18tém, sestavil jakožto vrstevníky podle sebe Numa Pompilia a Zoroastra; Rafael Sanzio ve své „Disputě“ vymaloval mezi otce církevní Danteho a Savanarolu, a v škole Aténské postavil z vděčnosti vedle Platona a Ptolomea svého příznivce vévoda z Urbino. I moderní básníci a malíři sestavují rádi osoby slavného historického jmena libovolně podle sebe, bez přísného ohledu na historii, poněvadž čtenář a divák osobám takovým *hned předkem* vstříc přináší zálibu. Stejně tedy činila epika romantická. Walter z Akvitanie byl patrně rek proslavený, protož si jej ráda osvojovala báje národní. On jest jednou z důležitých osob v báji nordické „Wilkina“, ba i latinský jeden kronikář Polsky ze století 13ho uvádí Waltera jakožto *polského* hrdinu, majícího sídlo své nedaleko Krakova, a zasnoubeného s „francouzskou“ princeznou Hildegundou.

I není tedy divu, že Walter z Akvitanie nachází se také v romantické báji *české*. Máme alespoň za to, že takovým českým ohlasem báje o Walteru je náš román o „Stilfridovi“. Také hlavní děj Stilfrida záleží v tom, že tento „český“ hrdina arci ne k vůli princezně jakés, nýbrž „na oslavu jmena českého a sv. Václava“ porazí po sobě dvanácte vybraných rytířův za okolností, francouzské báji velice podobných. Souboje tyto odbývají se v české básni na dvoře krále Neapolitánského, a rovněž tak klade „Wilkina“ souboje Waltera Akvitanského na dvůr normanský do Neapole. Při tom dokonce netřeba domýšleti se, že český básník *francouzskou* pověst o Walteru znal. Prostředkovatelky rozličných bájových sloučenin v středověku byly *latinské* kroniky a spisy. Jakýsi mnich Eckehardt ve švýcarském klášteře sv. Havla (St. Gallen) spracoval v 10tém století pověst o Walterovi a Hildegundě a o dvanácti soubojích v latinských verších. Mohlo-li se *jmeno* Walterovo dostat do Polska, mohla *podstata* pověsti, ovšem se změněným jmenem hlavního hrdiny, dostat se rovněž do Čech. Český „Stilfrid“ je dle vší pravděpodobnosti německý „Siegfried“, sloučený s dvanácterým ví-

tězstvím Waltera Akvitanského. V pověsti francouzské je, jak známo, Siegfried, jeden z dvanácti poražených, v českém románu je zase jeden z dvanácti poražených Tristram. Jestli že vše nás nemýlí, vpravil český skladatel románu o „Stilfridovi“ v sousedním německém básnictví slaveného Siegfrieda ještě jednou do své básně, nemaje bezpochyby tušení, že jest to jedna a tatáž osoba. Poslední a nejslavnější z dvanácti poražených zove se totiž „Žibřid Ruožený,“ povstalý snad neznalostí etymologie ze „Siegfrieda orůženého“ (der gehörnte Siegfried). Arci nezná český skladatel pravý smysl slova „růžený“, an vysvětluje naivně podivné ono příjmí tím, že ze štítu Žibřidova pršely „růže“, avšak takové pomíchání věcí a jmen není v románopisectví středověkém dokonce nic vzácného. Jestliže nám někdo namítne, že naše stotožňování českého „Stilfrida“ s Walterem Akvitanským je pouhá kombinace, nechcemeť se příti. Avšak že takové úplně libovolné směšování a měnění slavných jmen beze všeho ohledu na historii je úplně v *duchu* romantické epiky, přisvědčí každý, kdo i jen některou větší romantickou báseň, třebas na př. Ariostova „Zuřivého Rolanda“ četl.

Báje z kruhu Karla Velikého.

Básně epické o Rolandovi.

Jedna z nejoblíbenějších románových postav středověku je Roland, sestřenec císaře Karla Velikého, hlavní to hrdina celé řady písní, románů veršovaných i prosaických jak francouzských, tak italských a německých. Boje císaře Karla Velikého se španělskými Saraceny, množství lásek a rytířských dobrodružství všeho druhu, toť obsah zvláště pozdějších skládání o Rolandovi.

První arci zpěv toho druhu, tak nazvaná „píseň o Rolandovi“ starofrancouzským jazykem psaná, ze století snad již 11ho, s rýmy obyčejně po více veršových řádkův stej-

nými (monorymní) liší se podstatně od Rolandovských skládání pozdějších. Jest jednoduchá, mohutná, plná oné primitivní síly a plastičnosti, jíž se větším dílem vyznačují *národní* zpěvy epické, pravé to „chansons de geste“, nahražující v prvotních dobách ústním zpěvným podáním lidu historii. O lásce, tomto oblíbeném živlu romantiky věků pozdějších, není v této nejstarší francouzské písni o hrdinném Rolandovi takřka nikde ani stopy. Autorství její připisuje se od francouzských literárních historikův jakémusi trouvéru *Turoldovi,* kromě jmena jinak neznámému. Obsah písně o Rolandovi jest v krátkosti tento: Karel Veliký dobyl celé Hispanie až k moři, vyjímaje pevné město Saragosu, kde vládl král Marsil, vyznavač zákona Mohamedova. Císař Karel Veliký vyšle k Marsilovi poselstvím Guenelona, který však ze závisti proti Rolandovi, prvnímu Karlovu reku ode všech Francouzů milovanému, kuje zrádu. Poradí Marsilovi, aby bohatými dary přiměl císaře k odchodu ze Španělska, na to pak by zákeřně napadl jeho zadní voj, jejž povede Roland se soudruhem svým Olivierem. Marsil tak učiní a přepadne zadní voj v údolí Roncevalském; Olivier vida ze vzdálí vojsko nepřátelské, naléhá na Rolanda, aby zatroubil na svůj roh Olifant, by zvuk ten uslyšel císař Karel, avšak Roland pokládá to za zbabělost. Konečně když nebezpečí roste, zatroubí Roland ve svůj roh, a císař Karel slyší zvuk rohu na třicet mil. Spěchá na pomoc s hlavní armádou, avšak nestihne již v čas. Roland a druhové jeho se brání s lví udatností, leč nadarmo; zahynou u Roncevalu, napřed Olivier, pak Turpin, arcibiskup Remešský, a posléze Roland sám uprostřed dvacíti tisíců Francouzů. Konečně Karel přikvačiv na místo nešťastného boje porazí Saraceny a usoudí smrt zrádci Guenelonovi. — Pěkná tato památka národní epiky starofrancouzské je zajímavá přede vším tím, co v ní schází u porovnání s romantikou pozdější. Nejen že láska tu nehraje roli pražádnou, ale i motivův zázračnosti a kouzel jest velmi málo. Jsme s nimi hned u konce. Císaři Karlu se zjeví několikráte ve snu archanjel Gabriel, a rozličné jiné

ještě sny jej varují před Guenelonem. Když Guenelon jest vybrán k donešení poselství, upadne jeho rukavice k zemi, což od veškerého dvořanstva Karlova vykládáno za zlé znamení. „Poselství to přinese nám neštěstí,“ zvolají všickni. Marsil tvrdí dále o císaři Karlovi třikrát po sobě, že jest dvě stě let stár, aniž Guenelon tomuto jeho tvrzení odporuje. Přidáme-li k této bájové hyperboli ještě pronikavý zvuk Rolandova rohu ze slonové kosti zhotoveného (Olifant = elefant), jsou to takořka všecky čarovné motivy Turoldovy „písně o Rolandu“, a porovnáváním s pozdějšími romány se objeví, že to čarovnosti dosis nepatrná. O lásce jen velmi příležitostně a náhodně na málo místech se mluví. O saracenském jednom reku Margarisi ze Sibilie (Sevilla) se praví, že „krása jeho zjednávala mu náklonnost všech dam, tak že žádná ho nespatřila, aniž by nezměnila barvu v obličeji, a nedařila jej úsměvem.“ Císař Karel vrátiv se do Cách nalezne zde Aldu, která se ho táže, kdeže Roland, její zasnoubenec. Karlu zaskvějí se slzy v očích, on rukou uchytí své bílé vousy, a dí: „Milá paní! ty mluvíš o muži, jehož není více. Dám ti zaň v náhradu svého syna Ludvíka.“ Avšak Alda nechce slyšet o náhradě, a bolem nad ztrátou Rolandovou sklesne mrtva k nohoum císařovým. Za to jsou již po způsobu pozdějších rytířských románů všecky podrobnosti boje, každá rána v přilbu a každé zlomení meče vylíčeny se znaleckou zevrubností. Poslyšme jednu z nejkarakterističtějších a nejdojemnějších scen celé básně, kde se líčí smrt Rolandova. Trouvèr Turold as takto ji líčí: „Vysoké jsou hory a velmi vysoké stromy, a blíže čtyř balvanů lesklého mramoru na zelené trávě hrabě Roland omdlévá. Saracen jeden jej spozoroval, stavě se mrtvým a leže mezi ostatními. I setřel krev s těla svého a obličeje, pak se vzchopil na nohy a spěchal k Rolandovi. Bylť muž to pěkný a statný a plný udatenství (vasselage), a zahořev hrdostí a hněvem uchopil zbraň Rolandovu, řka: Sestřenec Karlův jest poražen; a já tento meč odnesu do Arabie.“ Pak vložil naň ruku svou. Roland za bradu (vous) jej zachytil, a při

tom spozoroval, co se děje. Cítil Roland, že mu chtěl unésti meč, a otevřev oči pravil: „Poznávám, že nejsi z našinců" — a přidržev svůj Olifant, jehož nechtěl pozbýti, udeřil druhou rukou na helm (nepřítele) třpytící se zlatem, a rozrazil kov a hlavu a leb, z níž vystoupily obě oči, až vraha porazil k nohoum svým. Na to pravil: „Zbabělče! kterak jsi se směl opovážit zmocniti se zbraně, nemaje k tomu práva a neutrpěv ode mne nijakého zla? Nikdo nebude míti tuto zbraň, potěš se tím; Olifant můj je roztříštěn, ejhle střepy křišťálu a zlaté jeho obruby!" Na to cítí Roland, kterak zrak mu slábne, a předce se ještě s namaháním postavil na nohy; avšak zsinalý byl vzhled jeho obličeje. I pozvedl Durandal, svůj holý meč, na balvan hnědé skály před ním ležící, aby v návalu hněvu a zármutku na kusy meč svůj rozrazil. Ocel zazvoní, avšak nezlomí se ani neohne. I dí hrabě: „Marie svatá! běda mně! A dobrý Durandale! kterak's nešťastný! Nyní, když mne chrabrost opouští, nesmím na tě více mysliti. Kolik bitev jsem vítězně provedl, a kolik zemí jsem dobyl, jež nyní drží Karel bělovousý! Neníť člověka, jenž by se byl před tebou nedal na útěk, dobrý rek (vassal) jest držitelem tvým, a nikdy nebylo meče tobě rovného ve Francii." — Ještě jednou udeřil Roland do balvanu, ocel zazvonila, avšak nezlomila se ani neohnula. Když shledal, že nemůže zlomiti meč svůj, počal řeč truchlivou mluviti sám k sobě: „O Durandale, kterak jsi lesklý a břitký! kterak se svítíš a lskneš oproti slunci! Karel byl v údolí Mariana, když bůh s nebe mu poslal skrze anděla meč, aby tebe odevzdal některému hraběti vojvodovi (conte cataigne). Šlechetný veliký král mne jím opásal. Pomocí meče toho jsem mu dobyl Anjou a Bretonii, dobyl jsem Poitou a Maine, dobyl jsem frankskou Normandii, dobyl jsem Provensi a Akvitanii,*) Lombardii a veškerou zemi římskou, dobyl jsem Bavorsko a Flandry, Burgund, Bulgarii (?) a veškeru Puillanii (Apulii), dobyl jsem Konstantinopole, jenž složil Karlu přísahu věr-

*) Samé krajiny nynější Francie.

nosti, dobyl jsem Sasy, kdež po vůli své mohl jednati, dobyl jsem Skotska, Galska (Wales), Irska a Anglie, kde Karel dvůr svůj měl, dobyl jsem tolik zemí, kolik Karel bělovousý má teď ve svém držení. Pro meč tento mám nyní strast a zármutek veliký. Raději bych jej chtěl zničiti než zanechati v rukou pohanů. Pane bože Otče! nedej zhanobiti takto Francii.“ A opět udeřil Roland mečem do hnědé skály, tak velikou ránu dal až k nepopsání, meč zazvučel, avšak neohnul se a nezlomil, ano vzhůru vyletěl k nebi. Vida konečně hrabě, že není s to meč zlomiti, počne tiše takto hořekovati: „O Durandale! kterak jsi krásný a svatý! kolik ostatků svatých je skryto v tvém jílci zlatém: zub svatého Petra, krev svatého Basilia, vlasy našeho svatého Dionisia, a částice oděvu panny Marie. Nebylo by dobře, aby pohané dobyli tebe, ty musíš sloužit křesťanům. Nikdy nebudiž ty majetkem zbabělce jakéhos, ty, s nímž jsem tolik zemí dobyl, jímž Karel bělovousý nyní vládcem jest a pánem.“ — Cítíť Roland, že smrt se ho zmocňuje, že od hlavy sestupuje mu k srdci, i postoupí blíže k jedli nedaleké, a tam v zelenou poklesl trávu, položil pod hlavu meč a Olifant a obrátil se přímo k voji pohanskému. Proto tak učinil, aby zvěděl Karel a veškerý jeho lid, že šlechetný hrabě zemřel co rek. Pak učinil pokání z vin svých a na odpuštění hříchův obětoval bohu svou rukavici. — Cítilť Roland, že málo již času mu zbývá; nedaleko země španělské a hory vysoké ulehl, a rukou jednou se v prsa udeřil: „Bože!“ pravil, „ctnosti tvé buďtež náhradou za všecky mé hříchy, veliké i malé, jež spáchal jsem od hodiny mého narození až do tohoto dne, jehož jsem dnes dosáhl.“ A pravou rukavici svou k nebi zvedl a anjelové boží k němu se dolů snesli.“ — Nelze upříti, že přes jistou neuhlazenost jazyka scena tato patří mezi nejdojemnější a nejvelikolepější, jež vytvořila národní epika nejen francouzská, ale středověká vůbec. Co do *historického* zrna, obsaženého v básni této, nelze pochybovati, že v údolí Roncevalském stihla při návratu od Ebra zadní voj Karla Velikého nehoda, a že dle Eginharda zahynulo tam

mnoho reků Karlových. Avšak Eginhard ani Rolanda nejmenuje, neřkuli koho jiného, jakož vůbec je Roland osoba v historii zrovna tak málo známá, jako král Artus. Jen báje zveličila postavy tyto z mlhavé dávnověkosti do rozměrův takřka Heraklovských.

Nechť již vlivem nepopíratedlných předností básně Turoldovy, nebo z jiných nám neznámých příčin, nabyly upomínky na Rolanda velikého rozšíření, a Rolandovských veršovaných i prosaických románů zrodilo se po Turoldovi celé množství. Zajímavost všech těchto literárních památek pro českého čtenáře jest neveliká, všimneme si tedy jenom některých karakteristických kusů nebo scen. Po *německu* spracoval, nedlouho snad po Turoldovi, pověst o Rolandovi jakýsi *kněz Konrad,* jenž pokládán jest od německých literarhistoriků za dvorního kaplana vévody Jindřicha Lva. Konrad spracoval francouzského Rolanda nejdřív po latinsku, pak, nejspíše pro manželku Jindřicha Lva také do rýmů německých. Spracování německé nedostihuje jednoduchou a plastickou velebnost líčení Turoldova. Konrad rýmuje po způsobu staroněmeckých básní epických verše do párů, avšak rýmy jeho svědčí o valném ještě začátečnictví. Zajímavo pro nás Čechy je, jakým způsobem mění německý rýmař vypočítávání výbojů Rolandových. Ve francouzském originálu praví Roland:

je l'en conquis Baivere e tute Flandres
e Bulgarie e trestute Puillanie.

Německý Roland se chlubí, že mečem svým „Durndarte“ dobyl.

di grimmigen Sorbiten,
Alemaniam ich ervacht,
Unger nam ich ir chraft,
Pritania nemacht mir nicht wider stân
Behaim und Polan,
Scotten und Irlant atd.

Tedy že Roland porazil sveřepé Sorbity (Srby, v planinách nynějšího Pruska), že dobyl Alemanii (Německo), že Uhrům

vzal jich sílu, že Britanie nebyla s to mu odporovati, že konečně dobyl Čech i Polska, Skotska jakož Irska atd. Zdá se, že si kaplan neunavného Slovanobijce Jindřicha Lva nemohl „svatou říši německou", tradiční to říši Karla Velikého představiti bez Čech a Polsky, které za jeho doby arci v míře nápadnější podlehaly vlivu císařsko-německému.

Mezi francouzskými spracováními pověsti o Rolandovi zasluhuje povšimnutí tak nazvaná „kronika Turpinova", latinské, od neznámého spisovatele 12ho století pocházející, a po způsobu tehdejších dob staré autoritě arcibiskupa Turpina připsané přetvoření události Roncevalské, k níž přivěšeno jest již množství fantastických přídatků a okrasek. Kronika tato byla pramenem velmi hledaným pro románopisce středověku, a bylo, jak se zdá, zrovna povinností pro středověké rýmaře na západě, ji čísti. Bojardo ku př. ve svém „Zamilovaném Rolandu" (Orlando inamorato) jakkoli přibásnil do svého chaotického děje veliké množství nejfantastičtějších motivů ze všech možných románů, tvrdí nicméně napořád, že to vše má „z kroniky Turpinovy". Stejně se odvolává na kroniku Turpinovu Pulci, ve své básni „Morgante maggiore". Jako kronika Turpinova, je rovněž prosou napsaná *italská* kronika o Rolandovi s titulem „I reali di Francia" z 12ho století, obsahujíc počátky francouzského království. Autorství její připisuje se Alkuinovi, avšak zrovna takým právem, jako původ výše dotčené latinské kroniky arcibiskupu Turpinovi. Karakteristický pro středověké kronikářství a románopisectví je způsob, jakým popisují „I reali di Francia" narození Rolandovo a vysvětlují původ jeho jmena. Karel Veliký měl prý starší sestru Bertu, která se zamilovala do mladého chudého rytíře Milona d'Anglante. Karel rozhněvav se na milence dal sestru svou zavříti do věže, odkudž byla vysvobozena jedním z Karlových dvořanů. Na útěku se svým milencem do Říma porodila Berta v jedné jeskyni u Sutri synáčka, který však byl dítě tak neobyčejné, že se hned po narození „valil" z pozadí jeskyně až ven k otvoru, od čehož obdržel jmeno Roland od franc. „rouler", vlašsk. „rotolare".

Malý Roland hrával si s ostatními dětmi svého vůkolí, a vynikal nad ostatní tak, že jej zvolili vůdcem svým. Když jednou císař Karel přišel do Sutri a pod šírým nebem obědval, malý Roland třikráte se přikradl k jeho stolu a uzmuv mu talíř s jídlem donesl ho své matce. Tímto odvážným skutkem upozorněn a ještě k tomu snem napomenut dotazoval se Karel po původu dítěte, a poznal v něm konečně syna své sestry. Podrobnosti tohoto vypravování mají jistou podobnost s tím, kterak Xenophon ve své „Cyropaedii" líčí mladost Cyrovu. Je-li to náhoda, nebo stojí-li v jakési svazi s přinášením do Evropy za křižáckých válek rozličných východních pověstí a i starořeckých upomínek, nechceme zde rozhodovati.

Nemajíce na mysli, podati zevrubný katalog básnických skládání o Rolandovi, a obmezujíce se tedy na zjevy literárně důležité, povíme nejdříve, že také *české* rýmované románopisectví na konci asi 13ho století vytvořilo nejen „Tristrama", ale také „Rolanda". Zdáť se tomu alespoň nasvědčovati Dalimilova kronika, která na jednom místě praví: „jakož se čte o Rulandovi." Dalimil by sotva byl tuto poznámku učinil o jiném, než *českém* románu Rolandovském. Nejznámější však v světové literatuře jsou ona tři zpracování báje Rolandovské, jimiž se honosí literatura *italská*. První toto zpracování je báseň objemu rozsáhlého a předce ještě nedokončená — za příčinou smrti spisovatelovy — rozdělená na 69 zpěvův a obsahující mnoho tisíc stancí, od hraběte *Mattea Bojarda*: *„Orlando inamorato" (zamilovaný Roland).* Básník živ byl ve Ferraře, kdež k vůli zábavě tamního umění milovného dvoru Este psal svůj epos o „zamilování se Rolanda", nad kterouž prací jej zastihla r. 1502 smrt. Podle času, kdy tento předchůdce „Orlanda Furiosa" povstal, jakož i podle toho, že krajané Bojardovi štědřili autora lichotivým názvem italského „Homera", možno si představit, v jaké oblibě byly rytíské romány v století ještě šestnáctém. Italie neměla totiž své vlastní *domácí* epické látky, a dlužila si tudíž od Francie motivy, tak oblíbené po celém středověku o Rolandovi. Název „Roland zamilovaný"

jest rovněž velice karakteristický. Bojardo si předsevzal vylíčiti Rolanda co „zamilovaného“, poněvadž zamilovaná dobrodružství, čím fantastičtější a smyslnější tím lepší, se od 13^{ho} století stala tak nezbytným kusem rytířského románu a romantického eposu, as jako nynější náš vkus nemůže si pomysliti veselohru bez lásky, nebo vlastně bez lásek. Jeť podle toho vidět, jaká propast zeje mezi starou Turoldovou „písní“ líčící prostě, vážně a důstojně historickou událost, a mezi světobludnými výmysly Bojarda, při nichž autor pro divy, jež vypravoval, tak málo víry posluchačstva a čtenářstva svého požadoval, jako my jí požadujeme při pohádkách a báchorkách. Dobrodružné lásky a boje byla hlavní věc, jmeno „Roland“ jen pouhý přívěsek, aby hned *předkem* předpojat byl interes čtenářův pro populární osobnost. Zamilovanost Rolandova do Angeliny, o níž Turold arci nemluví ničeho, nebyla už ani vlastním výmyslem Bojardovým, neboť už dříve předcházela v literatuře italské báseň „L'inamoramento di Orlando“ (zamilování se Rolanda). Pravým dítětem své doby byla báseň Bojardova nejen směrem a obsahem, alebrž i formou. Od té doby, co Bocaccio ve své hrdinské básni o „Theseovi“ užil pěkné, harmonické sloky oktávové, „stanza“ nazvané, stávala se „stanza“ pořád víc a více oblíbenou slokou italských epických básníkův, odkudž později, v jisté míře už v básni „Labyrint“ od Juan de Mena, přešla do Španělska, pak byla s jistou změnou od Spensera jeho „Královnou vil“ (Fairy queen) přenešena i do básnictví anglického, a Camoënsovými „Lusiady“ do hrdinské epiky purtugalské. Bocacciova „Theseida“ nepronikla ani ku všeobecné známosti, neřkuli oblibě. Theseus byl jen u několika málo zasvěcencův, k nimž nové studium antiky, zvláště života starořeckého, již bylo proniklo, osobností známou, širší kruhy se neintresovaly nijak neznámým jmenem a báječnými osudy jakéhosi staroathenského krále. Stará zkušenost, že látka není při výtvoru uměleckém jen tak věcí lhostejnou, a že nejvíce se líbí výtvor básnický, jehož osoby nebo poměry již *dříve* v neurčitých rysech tkvěly ve fantasii posluchačstva a v sympatiích jeho

již předkem zaujímají význačnější místo, osvědčila se opět při Theseidě a při množství jiných italských i španělských básní hrdinských, jimž skvělá forma, poněvadž předmět byl *cizí a vzdálený*, nebyla s to dopomoci k popularitě. Jak jsme již podotkli výše, nedostatek *domácí národní* látky epické v Italii přispěl k zpopularizování „Orlanda". Vždyť Petrarka, chtěje vytvořit národní epos italský, nenalezl k tomu jiného hrdiny, než Scipiona Afrikana, jejž vylíčil v eposu svém „Africa" arci latinským, jak Petrarka za to měl staroitalským jazykem! Jmeno „Rolanda", hrdiny tedy z přemnožství rytířských románů více méně známého a hned předkem populárního všude, kde osoba Karla Velikého, jako ve Francii, Italii a Španělsku v blahé byla paměti, bylo pro italské epiky a romanopisce 16ho věku nad jiné lákavým. Hodilať se dle toho Bojardova báseň o „zamilovaném Rolandu" již svým titulem a látkou znamenitě ku vkusu jeho věku.

Kdo by chtěl jedním jediným dílem, jaksi typickým, seznat všecky stinné a skvělé stránky rytířské středověké epiky, zušlechtěné zvučnou lahodou italského jazyka a verše, snad že by se Bojardův „Orlando inamorato" nejlépe hodil za takovéto měřítko. Unavující délka a stejnotvárnost bojů a soubojů; zamilované honění se rozličných párků, křesťanských a saracenských po světě, po očarovaných zámcích a podzemních křišťálových palácích; a po světě tak širokém, že přeskakujeme mžikem z Paříže do Španělska a na Východ bez nejmenšího ohledu na vzdálenost a podobnost pravdě; pražádná takřka karakteristika osob; děj zamotaný do chaotičnosti a do bezohlednosti úplné k čtenářově paměti, tak že vypravovati po sobě různá ta dobrodružství jest věc úplně nemožná, a jen občasné se ucházení Orlanda o lásku Angeliny za pomocí skutkův hrdinských nás upomíná, že se labyrintický děj předce alespoň *snaží* míti nějaký střed a tudíž přese všecku svou nepřehlednost by snad předce byl dospěl k nějakému konci a uměleckému závěru: toť tak asi v několika rysech obraz Bojardova „Zamilovaného Orlanda". Při-

pojíme-li k tomu, že episody — od hlavního děje takořka nijak neodstíněné — obsahují necudné anekdoty podle způsobu a vkusu Bocacciova „Decamerona“, že vůbec jednotlivé zamilované sceny dostupují do takové leckdys nahoty, že už těžko si možno mysliti stupňování — máme tu pohromadě všecky karakteristické črty Bojardovy básně a s ní rytířských románů oné doby vůbec. Vysvětliti si lze poněkud tento pro trpělivost nejhorlivějšího nynějšího čtenáře únavný postup děje tím, že „Zamilovaný Orlando“ obsahuje vlastně *množství malých romancí*, ze všech konců světa sebraných a snad i vymyšlených, a jen poněkud jinak svázaných v celek, než Bocaccio v jedno spojil svých světoznámých sto novell. Proto také panuje jistá příbuznost mezi Bocacciem a Bojardem, jen že onen valnou část svých vtipných skladeb položil do přítomnosti, podle významu slova „novella“, kdežto Bojardo kaleidoskop své rychle se měnící scenerie seřadil okolo myticky pojaté osoby Karla Velikého.

Co k zajímavosti vedlejšího druhu poukazujeme k tomu, že začátek „Zamilovaného Orlanda“ vykazuje scenu poněkud podobnou výjevům v Královédvorském rukopisu. Básník veršem:

State attenti, quieti ed ascoltate

podobně jako v Rukopise Královédvorském:

Nastojte i ves svůj um sběrajte,
nastojte i nadivno vám sluchu.

povzbuzuje k pozornosti, načež vypravuje, kterak Karel Veliký dal pozvati ke svému dvoru všecky barony své říše k velikému turnaji, při němž by se cvičily síly křesťanské proti saracenským nepřátelům. Všecko to sezývání a klanění se druh druhu, přítomnost starší Aldy a „zlatovlasé“ Angeliny, sestavování dlouhých stolů se zlatými mísami nejjemnějších jídel (finissima vivanda, jedění divá) a drahými koflíky, uprostřed hlaholu trub a kotlů, a na to odbývání souboje (giostra) na zelené louce, při čemž vítězi ustanoven za odměnu věnec z růží — má značnou podobnost s líčením všech

příprav k „sedání“ v „Ludiši a Luboru“ našeho Královédvorského rukopisu. Arci všecky přípravy a veškery ceremonie turnaje byly v celém středověku všude sobě podobny.

Proč italští obdivovatelé Bojarda poctili jej názvem „Homera“, těžko jest nahlednouti, ač nechtěli-li jej tím karakterizovat co velikého básníka vůbec. Studium Homera alespoň je u Bojarda pozorovat v nepatrné míře, což vytknouti sluší tím určitěji, čím více právě toto studium staronárodního řeckého eposu shledáme později u následovníkův Bojardových, u Ariosta a Torquata Tassa.

Bojardovo vypravování je fantastické, avšak při tom vážné; on nápodobuje nesmyslnosti a nemožnosti rytířských románů s jistou naivností, aniž by mu napadalo, tropiti si ze všeho toho posměch. Jinak jeho vrstevníci a nápodobitelé Pulci a Ariosto. *Ludvík Pulci* (nar. 1431, zemř. 1486) byl Florenťan a dobrý přítel prvního ve Florenci patricijského domu Lorenza Medici i matky Lorenzovy Lukrecie Tornabuony, rovněž básnířky, k vůli nimž psal velikou hrdinskou báseň svou „o velikém obru Morgantovi“, při čemž slavný též učenec a akademik Angelo Poliziano mu pomahal. Pulciho „Morgante maggiore“ (Veliký Morgante) je sebevědomá už satyra na Karla Velikého a Orlanda, podobná celým založením svého děje skoro té manýře, s jakou se zašlé již dávno rytířství dnes ještě sem tam pojednává na našich divadelkách s loutkami. Velikost, ba i vznešenost nedovede v sprosťákově fantasii podržeti svou původní vážnou podobu, ona se volky nevolky karikuje a přechází v směšnost. Tak se dělo i s rytířskými romány. V nejstarších epických skládaních 12ho století jsou Karel Veliký, Roland a král Artus ještě vážné, ba vznešené postavy, jichž předvedením zastupuje básník úkol dějepisce, tohoto dle Ciceronova výroku „učitele života“. V dalším postupu přichází dobrodružstvími hyperbolicky přepínanými a hromaděnými a zvláště láskami čím dál tím bezuzdnějšími v báj živel rozrušivý a čerň morální nákazy, toutéž neuprosnou logikou dějin, jakou velebný u Homera a Fidiase Zeus na př. v Ovidových „metamorfosách“ mění se na mi-

lovníka na mnoze zhýralého. Od takového morálního úpadku do posměchu ano satyry rozpustilé není již daleko. Středověké měšťanstvo pojímalo nejdřív snad z neporozumění, později již s plným vědomím svého přednostenství staré rytířské skutky a obyčeje z této stránky posměšné, komické. „Morgante“ Pulciho, na veselém dvoře umění milovného ale rozmařilého Lorenza Medicejského ve Florencii povstalý, strhl tradicionální veliké postavy císaře Karla a Rolanda v tuto nízkou kolej. Básník zpracoval starou báj pro kruhy aristokraticko-měšťanské, smíchu chtivé; odtud karikovanost jeho osob a triviálnost jeho stilu. Krátký smysl dlouhé básně jest asi tento: Roland (Orlando) se rozhněval na Karla Velikého pro jeho přízeň ku Ganovi z Mohuče, a opustil jeho dvůr. Karel Veliký zatouží po Orlandovi, a pošle Oliviera a Rinalda, aby po světě ho hledali. Těmto přihazují se na cestách dobrodružství všeho druhu. Totéž úžasně rychlé přeskakování z Paříže do Babilonie atp. jako u Bojarda. Směšnou stránku děje představují dva obři Morgante a Margutte, náramní jedlíci. Teprv ku konci těch rozličných podivných a směšných avantur (obsahujících 28 zpěvů a asi 5000 stancí) je bitva Roncevalská a smrt Rolandova, při čemž se Pulci snaží nápodobiti původní vypravování Turoldovo. „Morgante“ Pulciho nemá styčnosti ani tak s jemnějším a vzdor své satyričnosti elegantnějším Ariostem, jako spíše s „Don Quixotem“ Cervantesa, jehož světoznámý štítonoš Sancha Pansa je podobným asi typem měšťáckého sprosťáka, jako „Morgante“ štítonoš Rolandův, ano v užší ještě svazí je Pulciho „Morgante“ s rozpustilou satyrou Rabelaisa a ještě pozdějším Swiftem, jenž ve svých „Gulliverových cestách“ představuje jaksi poslední výběžek satyry na kočující a po divotvorných věcech se shánějící dobrodruhy.

Ludvíka Ariosta „Orlando Furioso“ (Zuřivý Roland) je nejproslavenějším v evropských literaturách zpracováním báje o Rolandovi. Ludovico Ariosto (nar. 1474, zemř. 1533) žil na dvoře Ferrarském v službě kardinála Hypolita z Este. Podle mody tehdejšího věku, jež každému ctižádostivému

dvořanu kázala zabývati se psaním zamilovaných veršů, především Petrarkovských znělek, začal i Ariosto býti jedním z těch tuctových básníkův, kteří tehdáž v Římě, ve Florenci, v Neapoli a ve Ferraře, a vedle těchto hlavních středišť italské literatury i v celé řadě jiných měst bavili se skládáním veršů a rýmů italských i latinských. Avšak vavříny „italského Homera“, Mattea Bojarda, který, jak již pověděno, též z Ferrary slávy své si dobyl, nedali Ariostovi spáti. On si umínil Bojardovo smrtí přervané dílo jaksi dokončiti, chtěl však psáti Rolanda jazykem latinským! Můžeme podle toho změřiti, jak se v přechodné době ze středního do nového věku směšovaly a křížovaly na vzájem vlivy klasické a romantické. Jaká to ztráta času a estetická protiva zároveň, vpravovati zamilované a čárů plné dobrodružství o Rolandovi do latinských hexametrů neb dystich! A ještě za více než sto let na to, když byly studie klasických jazyků v Evropě starý romantism již zatlačily v pozadí opovrženosti, chtěl předce ještě první tehdejší genius Anglie, Milton, epickou báseň psáti na základě staroromantických bájí o králi Artusovi.

Na štěstí pro italskou literaturu rozhodl se Ariosto při svém plánu o „Rolandovi“ konečně pro jazyk Danteho a Petrarky. Deset plných let ležel pilně zahrabán ve svém „Orlando furioso“, a celý ostatek života svého ztrávil měněním a korigováním mistrovského svého díla. Tak při veledílech italské literatury píle a snaha po klasické uhlazenosti formy podávala si ruku s vrozeným vtipem a vkusem.

Přese všecku hudebnost rýmů a lahodu jazyka okouzlující, přese všecek oslňující lesk fantastické scenerie není „Orlando Furioso“ předce v té míře majetkem všech věků a národů, jako první dvě veledíla italské epiky, „komedie“ Danteho a Tassův „Osvobozený Jerusalem“. Lpějí na něm přese všecky estetické studie autorovy, velmi zevrubné, přese všecky přednosti co do jednotnosti kompozice, plastičnosti líčení a efektnosti četných porovnání — všecko to ovoce pilného čítání Homera — lpějí na něm předce jen přespříliš

nedostatky středověkého vkusu románového, rozdrobenost pevného celku na samé jaksi novelly, na samé „avantury" bojovné a milostné, bojovné bez výsledku vážného a trvalého, milostné do smyslnosti místy bezuzdné. Modernější, duchu renaisance příbuznější tón je jen ten lehký přídech ironie, jímž básník jako by se stále a stále sám ze strany posmíval těm zamilovaným párkům sem tam po světě se honícím, kteréž podle toho, jak se napijí v očarované „studni lásky" se milují a zas utíkají samy před sebou; těm poustevníkům svým, mistrům v čarodějství; ďáblům přestrojeným za lidi; obrům a zvířecím potvorám; kouzedlným prstenům a štítům; zakletým lesům i zámkům a stálým bojům a soubojům, v nichž dámy leckdy bojují v rytířském brnění udatně jako jich milenci. Kdo by sobě chtěl přečísti asi tři čtyry z rytířských románů, v 16tém ještě století valně čtených a na řeč prosaickou předělávaných, o nichž ve spisu našem později ještě promluvíme, jako na př. román o „Merlinovi", o „Lancelotu od Jezera", o „Perceforestu" atd. a přidal by k tomu ještě čtení Homerovy „Odyssey": nebude ani na na chvíli v pochybnosti o tom, odkud Ariosto vzal materiál, co do ducha a co do jednotlivostí, svého arci krásnou italštinou a rozkošnými stancemi psaného románu o „Zuřivém Rolandovi". Kdo by tu práci vzíti si nechtěl, aby jednotlivosti „Zuřivého Rolanda" hledal po rozličných tehdejších románech nebo arabských povídkách, známých dnes pod názvem „Tisíc a jedna noc", nechať zpomene sobě na Shakespearův „Sen v noci svatojanské", psaný ku konci 16ho století a dnes z divadel našich dosti známý, a uvidí podobné za pomoci čar honění se zamilovaných párků, jako v Ariostově „Rolandovi," a podobnou přisprostlou měšťáckou komiku řemeslníkův Klubka, Podlahy atd., jako v Pulciho „Morgante maggiore".

Literatura italská chlubíc se již pěknými stancemi Pulciho „Morganta" a Bojardova „Zamilovaného Rolanda" pokládá Ariostova „Orlanda Furiosa" přímo mezi nejpřednější básnická díla svá. *Jazyku* italskému dobře vědoucímu,

za jaký díl svého pokroku v století 16$^{\text{tém}}$, za jaké množství půvabův děkuje Ariostovu hlavnímu dílu, dobře sluší, tak vysoko klásti „Orlanda Furiosa". Avšak Neitalián může „Zuřivému Rolandu" s těží přiznat ten význam světový a tu cenu trvalou, jakou vždy budou míti do sebe Dantova „Komedie" a „Osvobozený Jerusalem". Slabosti lidské hrají i v posouzení děl literárních roli velikou. Kdož by nevěděl, že v století 14$^{\text{tém}}$ jako na dračku šel z ruky do ruky evropského čtenářstva Bocacciův „Decamerone", kdežto málo kdo znal nebo docela četl hlavní dílo Dantovo? A kdo by rovněž nevěděl, že Bocaccio div se nestyděl za „Decamerona," pokládaje jej alespoň za pouhou hračku, a kterak mnohem větší váhu kladl na svou „Theseidu"? Básníci, kteří *jen a jen* chtějí bavit, lahodíce čtenářstvu dokonce i smyslným lahůdkářstvím všeho druhu, naleznou vždy více *okamžité* obliby, avšak budou vždy tíže ucházeti se o cenu *trvalou.* Ovid je zajisté elegantnějším než Virgil, a předc půvabná, ale lehkomyslná hra stále se měnící scenerie „Metamorfos" marně se staví po bok vážné a vlastenecké Virgilově „Eneidě". U Ariostova „Rolanda" je rovněž forma vše, obsah pouhé nic. Zábava k vůli zábavě, hra k vůli hře je Ariostovi jediným účelem poësie, kteráž, ač nechce-li sama se snížiti, nikdy nesmí se zřetele pustiti heslo: „delectando *docere,*" zábavně *učiti.* Poučení pak, povznešení mysli, všeliká vůbec seriosnost je tak vzdálená „Zuřivého Rolanda", že básník přímo se posmívati zdá takovémuto pojímání poëtičnosti. Sceny v „Rolandovi", jako ve zpěvu 7$^{\text{mém}}$ mezi Ruggierem a Alcinou, upomínající na antického Odyssea s Circí, nebo jako scena ve zpěvu 19$^{\text{tém}}$ mezi Angelikou a Medorem, nebo ve zpěvu 25$^{\text{tém}}$ mezi Riciardettem a Fiordispinou nebo docela ve zpěvu 28$^{\text{tém}}$ a na mnoha jiných místech odvažují se tak daleko v líčení smyslnosti bezuzdném a předce humoristickém zároveň, jako sotva které dílo básnické světového významu, ani „Don Juana" lorda Byrona nevyjímaje, v němž jedna z nejpověstnějších scen zdá se být přímo nápodobenou dle dobrodružství Ricciardetta s Fiordispinou v 25$^{\text{tém}}$ zpěvu

„Zuřivého Rolanda". Kterak jiní po frivolnostech se honící básníci, jako ku př. Lafontaine, dlužili se u Ariosta (ku př. ze zpěvu 28ho), poznamenáváme tu jen mimochodem. Nesmíme se dle všeho toho vlastně tak příliš diviti protektoru Ariostovu, kardinálu Hypolitu d'Este, že po přečtení věnovaného mu díla pravil k Ariostovi: „Odkudž jste jen, mistře Ludovico! vzal všecky tyto hlouposti?"

Arci básník musí být také po jistou míru praktickým, on musí dbáti toho, co se právě líbí, on je také dítětem věku *svého*. Ariostův „Zuřivý Roland" je psán mezi lety asi 1505 a 1516, kde Italie asi na deset let před smrtedlnou ranou, která ji zbraněmi Karla V. od Pavie až do pádu republikanismu ve Florencii stihla, byla na vrcholi rozkošnictví a bezmezného materialismu. Lež a klam povýšený na soustavnost v politice, úplná setřenost studu v poměrech milostných a společenských, hotový materialism co názor světový — taková byla Italie dob Ariostových! Básníkem tehdáž u čelných dvorův italských na slovo vzatým byl Pietro Aretino, a Ariosto, jehož postavení společenské bylo nižší, snížil se nazvati jej „božským"! Bylať tehdáž, v době novoplatonismu, moda v Italii, titulovati tímto názvem „božský", jejž Řekové kdysi dali Platonovi, čelné duchy světa filosofického a básnického. Arci nazval Ariosto tímže názvem „božský" i Maruliče, horvátského básníka z Dubrovníka, an mimo horvátské také latinské a vlašské básně psal. Snad znajíce zevrubně atmosféru, v níž Ariosto žil, shledali bychom třebas, že „Zuřivý Roland" jest poměrně ještě cudný. Kdy by Ludoviko Ariosto asi o 15 let později, kdy začala se po této morální Italie skleslosti dostavovat katastrofa, byl psal hlavní básnické dílo svého života, bylo by ono mělo základ snad vážnější a patriotičtější.

Přidáme-li k tomu ještě dodatečně, že také Ariost, ač duch na Homeru a řecké plastičnosti vzdělaný, nemohl se předce ubránit modnímu tehdáž alegorizování, uváděje na př. co životné osoby „Mlčení" a „Nesvornost", máme za to,

že pověděli jsme vše, co věděti třeba českému čtenáři o „Zuřivém Rolandu“.

Délka básně Ariostovy je 46 zpěvů a okrouhlým počtem přes 5000 stancí.

Na ukázku slohu Ariostova podáme zde některé sceny z překladu Vrchlického, laskavostí p. překladatele nám zapůjčeného. Jakkoli Vrchlický přeložil dosud jen první dva zpěvy „Orlanda Furiosa“, jež k užití nám ponechal, mohou úryvky tyto, arci krátké, sloužiti nicméně k orientování se čtenáře českého co do způsobu Ariostova básnění.

Překlad podává počátek „Rolanda“, při čemž k vůli skrácení vynechali jsme stance některé, ku sledování postupu děje méně nutné:

Já pěju zbroj, rytíře, lásky, paní,
a dvornosti a smělé podniky
z dob oněch, Maurové když mořskou plání
do Francie přitáhli z Afriky,
tam škodíce, mladistvým hněvem hnáni,
jímž Agramont vzplál, král jich veliký,
jenž ztrátu Trojanova živobytí
nad Karlem, římským císařem, chtěl mstíti.

O Rolandovi hodlám též pět spolu,
co prosa posud neřekla ni rým,
jak vztekem zšílel lásky ve plápolu,
ač rozumným dřív zván byl lidem vším;
když láska, jež mnou v stejném zmítá bolu,
zle hospodařila mým nadáním,
předc dovolí mně, bych podle svých vloh
co začal jsem, též dokončiti moh . . .

Roland, jenž drahný čas plál v lásky žáru
k Angelice, a jenž pro krásu její
u Medů, Indů a též u Tatarů
si laurů dobyl, jež se věčně skvějí,
s ní přijel na západ po boje zdaru;
zde dole, v stínu velkých Pyrenejí
král Karel, Francouzů a Němců nával
jej u táboře hlučném očekával . . .

Však zde Rolandu dáma byla vzata
(tak často bloudí lidský rozum v tmách),

jíž ku obraně dlouhá válka vzňata
do vzchodu v západ po všech končinách;
teď v středu přátel ta jej stihla ztráta,
ve vlastní zemi než pěst k meči vztáh,
sám císař moudrý milenku mu vzal,
že velký požár uhasit si přál.

Neb mezi přáteli vznik náhle spor
Orlanda s Rinaldem, ta hádka vzplála
pro dívku jednu, vzácné krásy vzor,
jim v srdcích oběma se láska vzňala;
tu Karel, jemuž byla na úkor
pře, jež mu pomoc jejich ubírala,
vzal dívku, chtěje konec učiniti všemu,
a vévodovi dal jí bavorskému . . .

Když ten stav věcí ona slečna shledla,
jež Bavoru v odměnu býti měla,
před koncem boje rychle na kůň sedla
a z nebezpečí rychle v útěk spěla,
jak věděla by, že dne toho zvedla
se nad křesťanstvem zhouby hvězda ztmělá,
v les prchla, v houšť, kde úzká cesta mizí . . .
jí naproti hle! stojí rytíř cizí.

Měl brnění, na hlavě přilbu nes,
štít na rameně, a meč po svém boku,
a rychlej běžel skrze hustý les
než polonahý vesničan jde v skoku;
pastýřka, před níž v trávě had se vznes,
tak neutíká v postrašeném kroku,
jak obrátila uzdu Angelika,
když spatřila pěšího bojovníka.

Syn Haymona to z Montalbáno pána
byl tento mladý a statečný rek,
jej právě nyní stihla těžká rána,
oř Bajard jemu dal se na útěk;
když dívku zřel, jak prchá polekána,
hned poznal z daleka ten luzný vděk,
andělská tváře, z které něha svítí,
jež držela ho vězněm v lásky síti.

V ráz spěchá slečna koně hnáti zpět,
bez uzdy divokým jej hvozdem hnala,
ne mýtím, houštinou spěl její let,
zda cesta vhodná, to se málo ptala;

a bledá, s chvěním v libovolný sled
mu cestu volit sama přenechala,
hned sem, zas tam skrz houští v divém běhu,
až posléz octla se na řeky břehu.

Zde Ferragú spatřila u vln těch,
jej tísnil prach, a krve, potu znoj,
sem hnal jej napíti se žízně žeh
a touha klidu, unavilť jej boj,
zde zdržeti se musil, ač měl v spěch,
neb lačný, kvapící on pustil v zdroj
svou přilbici, jíž chtěl si podat pít
a nebyl s to ji posud zachytit.

Co mohla, v běh se dala v úžasu
a křičela vší silou víc a více,
na břeh se vzpjal při zvuku toho hlasu
ten pohan patře v tvář té krasavice;
jak přišla blíž, hned její poznal krásu,
ač strach a zmatek její kryly líce,
ač dávno o ní nemluvila zvěst,
zřel krásná že to Angelika jest.

Že zdvořilý byl a že stejně plál,
jak v obou ujcích lásky plapol v něm,
hned pomoc, jak jen mohl, v ráz jí dal,
jak přilbu měl by, divným útokem
meč vytasil, na Rinalda se hnal,
an bez bázně a klidně přišel sem,
vždyť víckrát již se viděli a v zbrani
se měřili již v boje potýkání.

V seč nebyla tu mysl obou líná,
s nahými meči, pěšky začli spor,
ty rány nesnesla by kovadlina,
jež v zbroj a štíty sekal obou vzdor,
co sok na soka zoufale se vzpíná,
oř slečnou hnaný prchl v temný bor,
neb co jen mohla pobádána děsem
jej ostruhami hnala v luh a lesem.

Konečně ustanou Mont-Albano a Ferragú od souboje za plachou dívku, a uzavrou mezi sebou mír. Tato pak utíká dále.

Ta prchá pustým lesem v zděšení
přes místa prázdná, kde šer vládne s děsem,

jak sněti hnou se nebo lupení
na bukách, dubech, jilmech rmutným hlesem,
hned strach ji žene v divém zmámení
přes rokle, strže, různou drahou lesem
zřít na horách a v dolech stíny šedé,
mní, Rinald že to v patách za ní jede.

Jak srnka nebo kozička když mladá
skrz lupení rodného háje zírá,
jak máť její pardálu za lup padá,
jenž rve jí bok a prsa otevírá,
se na útěk dá, podezření hádá
ve každém ruchu, jímž zvučí poušť šírá,
a myslí, když se dotkne jí sněť keře,
že octla se již v jícnu lité zvěře:

Po celý den a noc a půldne zase
tak běhala, a nevěděla kam,
ve houštině na konci octnula se,
kde svěží vánek dýchal k sladkým hrám,
dvou zdrojů vlny čeřil v čistém jase
a svěžest vonnou dával travinám,
a sladkou hudbu poskytoval uchu,
jak mezi oblásky spěl v tichém ruchu.

I myslila, zde mohu jistá býti,
od Rinalda jsem dál tu tisíc mil,
tak umdlení a leta vedro cítí,
že k odpočinku chlad ji přivábil,
i slezá s oře, stoupá mezi kvítí,
jej nechá pást se, kde si oblíbil,
po břehu bloudit podél čistých vln,
jenž svěžích trav a květů kol byl pln.

Pár kroků dál tu krásné křoví zřela,
hloh kvetl tam a růže plápolavé,
ta houšť za zrcadlo své zřídlo měla,
před sluncem chránily ji duby tmavé,
a v středu prostora se jizbou tměla,
v níž stromů stíny honily se hravé,
a listí snoubilo se s větví spletí,
že slunce zrak tu střechu neproletí.

Jak láká měkké lože z listí k spaní,
ku odpočinku v této snivé tíši!
i vejde tam, a na lůžko se sklání,
a brzy usne v této zdobné skrýši;

však nesnila tam dlouho, z nenadání
jak dusot koně cosi ve snu slyší,
i vstane tiše, zří skrz lupení,
jak dojel k řece rytíř v brnění.

Zda přítel to anebo nový sok?
jí svírá naděj, pochybnost i strach,
jak skončí se to? ač jí chvěl se krok,
předc nevzdychla, tak děs jí hrdlo stáh;
na břehu rytíř s koně v jeden skok
se spustil, a pak stanul v myšlenkách,
skráň o rameno opřel v dumném snění
a zdálo se, že na sochu se mění.

Rytíř tento nově přišlý začne nyní horám a lesům žalovat marný bol své lásky. Básník nás s ním seznamuje, a praví, že jest to král čerkesský Sakripant, jeden z milencův Angeliky, jenž zvěděv v daleké Indii, že Roland ji odved do Francie, hledá po světě stopu milenčinu. Angelika se ustanoví na tom, že se Sakripantu svěří a že vyvolí jej za svého reka.

A tmavé houští náhle rozdělila
a v celé kráse již se objevuje,
jak Diana neb Cytherea byla,
když na jevišti z lesa vystupuje.
„Buď s tebou mír,“ řeč ta se z úst jí lila,
kéž naši čest bůh tebou obhajuje,
a netrpí, bys špatné smýšlení
měl o mne proti mému domnění.

Tak nezajásá matka radostí
ku synu pozvedajíc v plesu oči,
jejž mrtvého již lkala v litosti,
bez něhož voj se vrátil, když ho zočí:
jak, pohan kouzlem její vysosti
jat krásou její udivený skočí,
když s andělskou svou tváří nenadálá
se zjevila a před ním tiše stála.

K své paní ku bohyni krok hned šine
pln citů lásky, jež jím zmítají,
ta bílé ruce kol mu hrdla vine,
což stěží by se stalo v Kytaji;
v myšlenkách otce říš i hrad jí kyne,
jak jeho drží se, jak po ráji

se roztouží tam v chtění radostné
své brzo uzřít síně přeskvostné.

I vypráví mu svoje všecky děje
od onoho dne, kdy byl na východ
slán získat pomoc krále Nabateje,
kterému slouží Şerikánů rod,
jak Roland šťastně k ochraně jí spěje,
ji chránil smrti, znectění, všech škod,
že netknut její panenství květ sladký,
jak neslo by jej posud lůno matky.

Snad pravdu děla, ač se sotva zdálo
to pravdou všem, kdo mají smysly zdravé,
však pohanu vše pravdou čirou plálo,
ve klamy větší vplítal se a lhavé.
Co zříš, se láskou náhle tajným stalo,
co tajno, láska zjeví v formě pravé,
tak bývá to a chudák nejraději
to věří, po čem tužby jeho spějí.

Pro hloupost svou když ten z Aglantu rek
čas vhodný nedovedl zužitkovat,
ať pyká za to, ať jej mučí vztek,
ten mžik se nedá více přičarovat,
já (Sakripant sám k sobě takto řek')
v tom příkladu jej nechci následovat,
bych pustil štěstí, které držím v ruce,
a pozdě za to pykal v marné muce.

Chci utrhnouti tuto svěží růži,
jež časem mohla by svou krásu ztratit,
vím ženám nejsladčej co prsa úží,
znám rozkoš, anaž nejlíp můž je schvátit,
ač zdrahají se neb i lají muži,
a pláčem chtí od úmyslu jej zvrátit,
ať zdrahá se, ať hrdost lže a pýchu,
já vykonám, co usmyslil jsem v tichu.

Co sladkému se strojil ku útoku,
v tom náhle velký lomoz zazněl blíž,
háj zněl tím hlukem vzdálen na pár kroků,
i musel od úst vzít tu sladkou číš,
i skočil na kůň mrzut v jednom skoku,
vzal přilbu svou a kopí pozved výš,
(měl obyčej vždy býti ozbrojen)
pak uzdu jal, jsa k boji připraven.

Jak z této ukázky prvního zpěvu „Zuřivého Rolanda“ zřetedlno, míhají se tu sceny jako v kaleidoskopu chvatně jedna za druhou, aniž by jedna i druhá došla zaokrouhlení a ukončení jakéhos. Avšak právě toto stálé drobení děje, to stálé přerývání jednoho dobrodružství dobrodružstvím druhým je základní povahou Ariostova románu, jako u Pulciho a Bojarda, a vytrvá takto až do konce.

Sledovali jsme postup Rolandovské báje od prvního objevu jejího ve *francouzském* trouvérství 12ho století přes *německou* literaturu minnesängrův, přes literaturu *italskou*, kde hlavně na rozhraní 15ho a 16ho století básnictví o „Rolandu“ nejskvělejší hrálo roli, ba ukázali jsme pravděpodobnost nějaké básně o „Rulantovi“ i v starém písemnictví *českém*. Psalit pak z oboru Rolandovské báje epická skládání také básníci *španělští*. Nápodobili při tom i co do formy — sloky stancové — i co do ducha romantiky vlašské 16ho století, zvlášť Ariosta. Jedna z lepších španělských básní epických o Rolandovi, jenž se španělsky „Roldan“ nazývá, jako „Orlando“ italsky a „Ruland“ česky, je epos s názvem *„Bernardo“* od *Bernarda de Balbuena,* psaný asi v polovici 16ho století. „Bernardo“ představuje jaksi národní španělskou stránku báje Rolandovské. Nalezne totiž Bernardo při množství rytířských dobrodružství na dalekém Východě zbraně Achillovy, a těmito ozbrojen a s vojem Alfonsa Cudného (el Casto), kastilského krále spojen vrazí na vojsko Karla Velikého, a porazí konečně pomocí zbraní Achillových u Roncevalu „Roldana“. Toť v krátkosti obsah celé básně, v níž, jak vidět, hrdinská báje starořecká podivně se spojuje s francouzskou a španělskou. Balbuena, zapomínaje náboženskou příčinu nepřátelství Karla Velikého k Španělům, staví se na stranu *nepřátel* velikého franského císaře, a nechá zvítězit svého vlasteneckého „Bernarda“ proti cizinci „Roldanovi“. Báseň Balbuenova náleží zcela onomu oboru romantické epiky, jak ji Bojardo a Ariost vytvořili, jen že v ní veskrze převládá

tón seriosní. Španělský básník psal báseň svou v mladém ještě věku, a nápodobil tudíž od Ariosta hlavně korektnost stancí, neuměje se však jinak vystříhati matného labyrintu nejpestřejších dobrodružství a zdlouhavých popisů. Mezi pěknější taková líčení náleží popis „chrámu Fámy", — jak patrno, zas kus imitace klasické — a závěrečný boj mezi Bernardem a Roldanem.

Jiná nápodobení Ariosta ve španělském epickém básnictví jsou „*La hermosura de Angelica*" (Krása Angeliky) od slavného v dějinách španělského dramatu *Lope de Vega* a „Las lagrimas de Angelica" (Slzy Angeliky) od *Ludvíka Baraona de Soto*. Oba tyto eposy ze století 16^ho^ nedostaly se nám do rukou a jsou nám známy jen dle jmena. Oba, jakož i Balbuenův „Bernardo" nenabyly ostatně rozšíření kromě hranic španělských.

Z veliké této rozšířenosti báje Rolandovské přese všecky téměř středověké literatury je patrno, jak populární pohádkovou osobností byl v středověku sestřenec Karla Velikého, z historie — snad vinou Eginharda, Karlova životopisce — jinak tak málo známý. Kterak záhy historické písně o Rolandovi povstaly, je vidět ze svědectví trouvèra Wace, an praví, že při válce Viléma Dobyvatele proti Anglii, tedy r. 1066 zpívali, na koních jedouce, trouvèři Berdik a Tailafer o „Karlu Velikém, o Rolandovi Olivierovi a bitvě Roncevalské." Tak záhy povstalá, vytrvala tato populárnost Rolanda až pozdě do 17^ho^ století. Dramatikové španělští a angličtí, jakož později uvidíme, předváděli Rolanda na jevišti, ba ještě v 81^tém^ roce života svého, tedy r. 1682 napsal Calderon drama, založené na Bojardově a Ariostově básni. Novoromantika 19^ho^ století snažila se staré báje o Rolandovi na novo uvésti v oběh. Francouzský básník Alexandr Duval na př. a německý Uhland psali pěkné nové písně o starém Rolandovi. Uhland v romanci své „Klein Roland" přebásnil na novo pověst o dětství Rolandově v jeskyni u Sutri, již výše citovali jsme při „I reali di Francia". Avšak rekovná postava Rolandova je dnes úplně vybledlá v paměti

a sympatiích nynějšího čtenářstva a posluchačstva, tak že s nevalným úspěchem se potkal pokus, vzkřísiti oblíbené v středověku báje k novému opět životu.

Jiné romantické pověsti o Karlu Velikém.

Roland zaujímá v báji o Karlu Velikém převážně první místo, jakož jsme z přehledu, dokonce ještě ne úplného, Rolandovských eposů a románů právě seznali. Kromě epických skládání o Rolandovi jest však v středověku veliké, nesčetné takořka množství jiných veršovaných i prosaických, v nichž vedoucí nebo jednu z hlavních rolí hraje Karel Veliký. My pokládajíce za věc nudnou a vzhledem k historii literární i zbytečnou, abychom podali zevrubný jich seznam, poukážeme jen k nejdůležitějším z nich způsobem takovým, aby český čtenář poznal z toho nejkarakterističtější črty staroromantické epiky a středověkého románopisectví.

Veršovaný román o královně „*Bertě s velikou nohou*", matce Karla Velikého. Flor a Blancheflor, král a královna uherská, jichž věrná láska byla rovněž předmětem romantického básnění, mají dceru Bertu, vzor to dívčích ctností, již za manželku požádá král francouzský Filip Krátký. Avšak u francouzského dvora žije jistá paní ctižádostivá, která místo Berty podstrčí svou vlastní dceru Alici králi za manželku, aniž Pipin podvod ten spozoruje. Takové podstrčení osob hraje v středověkých básních a románech velikou roli. Berta má být zavražděna, leč prchne ode dvora, snášejíc trpělivě osud svůj a konajíc nejsprostší služebné práce. Náhodou přijde Pipin na místo Bertina úkrytu, jest krásou a spanilou myslí její jat, z některých vyznání Bertiných vznikne u něho podezření, a konečně porovnáváním nohy Bertiny s nohou Alice pozná pravou svou manželku, již ihned vezme s sebou na svůj dvůr. Po tomto šťastném shledání porodila Berta Pipinovi prince, nápotomního Karla Velikého. — Rýmovaný francouzský román o Bertě je ze století asi 13ho a má formu

ještě monorymní, tak že jednotlivé odstavce po dvacíti a více řádcích mají stejný rým nebo spíše stejnou asonanci jedinoslabičnou. Pozdější zpracování pověsti té jsou v prose. Jest velmi podobno pravdě, že starý francouzský román o Bertě jest vzorem a originálem pověsti v jiných jazycích později zpracované o „*Popelce*“, v Čechách tuším dnes ještě u lidu známé (po německu „Aschenbrödel“, italsky „Cenerentola“). Alespoň jsou vzorná dívčí povaha a osudy Popelčiny románu o Bertě velice podobny s tím asi rozdílem, že Popelka více v souhlasu s požadavky ženské krásy má nohu malou, tak že její sestry sokyně nemohou obouti její střevíček.

Renaut de Montauban čili čtyři synové Aymonovi líčí boje Karla Velikého s neposlušnými jeho vasaly. Kromě Francie je pověst ta mimo známou skladbu operní méně tuším známá.

Amis et Amilles je jako mytus o Pyladovi a Orestovi román o věrném přátelství dvou druhů, Amise a Amylla čili Milla. Nejzajímavější motiv tohoto románu jest, že Amis na pouti do Jerusalema náhle stižen jest hnusnou nemocí, málomocenstvím (starofrancouzsky roiffe). Zdá se mu ve snách, že může z nemoci své vyhojen být jen krví synův přítele svého. Amylles dověděv se o tom, utne z lásky k příteli svému oběma svým dítkám hlavy, a Amis umývá se v jich krvi. Když pak na to skutečně vředů svých zbaven jest, vrátí se Amylles s rozervaným srdcem k mrtvolám svých dětí, a hle! nalezne oba živé a zdravé, jako by se bylo nic nestalo. Později pak hraje děj v Paříži na dvoře Karla Velikého. Také první veršovaný román francouzský o Amisu a Amyllovi, pocházející ze století 12ho, jest psán v odstavcích stejnorýmových, pozdější rýmované zpracování povstalo bezpochyby v Anglii, „Amis and Amylion“, ještě později složeno jest po francouzsku prosou. — Zdá se, že v středověku v západní Evropě skutečně se věřilo ve vyhojení málomocenství mladou krví lidskou. Anglický básník Gower, jeden z nečetných anglických veršovcův před dobou Alžbětinskou vypravuje ve své „Confessio amantis“, kterak císař Konstantin rovněž

stižen byl málomocenstvím a krví dětskou opět uzdraven. — Podle tohoto základního motivu složil s některými, o poëtickém nadání spracovatele svědčícími změnami, *německý minnesänger Hartman von der Aue* své pěkné rýmované vypravování o *„ubohém Jindřichovi“ (Der arme Heinrich)*. Místo přítele jest tu dívka, která dověděvši se, že Jindřich, pán její a rytíř, může být mladou krví vyhojen z málomocenství, chce zaň v Salernu podstoupiti smrt, čemuž však Jindřich zabrání. Za to pomine nemoc jeho sama sebou. Jest to jedno z pěknějších románových veršování staroněmecké literatury.

Ogier le Danois (něm. Oger, česky Ojíř dánský) jest jeden z dvanácti paladinů Karla Velikého, o němž, ač jen mimochodem, řeč jest již v staré písni o Rolandovi. Později, nejspíše asi v dvanáctém století, povstal francouzský prosaický román o osudech tohoto hrdiny z Dánska. Víly daly mu do vínku celou řadu ctností rytířských, zvláště, k čemuž by ostatně snad ani Vil nebylo zapotřebí bývalo, lásku k dámám. Karakterističtější pro ducha rytířských románů scena jest, když Ojíř na břehu Francie nalezne diamantový zámek, za dne neviditedlný, v noci však zářící zázračným leskem. Vstoupiv do zámku, shledá ho na počátku prázdným, až konečně v rytířské síni spatří za stolem při skvostném obědě sedět koně, an při vstoupení Ojířově pozve jej ihned k obědu, a počne rytíři prokazovat rozličné úsluhy. Nic není v rytířských románech věcí obyčejnější, než nějaký očarovaný zámek ve všech komnatách prázdný, avšak taková podivná koňská scena, beze všeho vysvětlení, kdo, k čemu a odkud kůň jest, jest sotva k nalezení kde jinde, a dokazuje, jakými fantastickými výmysly, všeho smyslu prázdnými, bralo za vděk středověké čtenářstvo. Později obdrží Ojíř, koněm oním doveden k víle Morganě, od této prsten, který mu, ač jest Ojíř již sto let stár, propůjčí ihned mladost, a nehynoucí k tomu. Ojíř dánský byl jeden z nejoblíbenějších románů středověku, častěji znovu zase otištěn, v Italii dvakráte v romantické básni zpracován, a připomínán nejednou u Bojarda, Pulciho a Ariosta.

Snad ještě proslavenější báječný hrdina byl *Hyon Burdegalský (Huon de Bordeaux)*, jiný z paladinů Karla Velikého. Veršovaná francouzská báseň o něm jest ze století 13ho od jakéhosi trouvéra *Huona de Villeneuve*, jinak tuším neznámého. Karakteristický pro způsob úvodu středověkých skládání je počátek Villeneuvova „Huona“:

Or faites pais, s'il vous plaist, escoutés
se vous dirai cançon, se vous volès.*)

Porovnejž se s Bojardovým počátkem:

State attenti, quieti ed ascoltate . . .**)

nebo v Rukopise Králodvorském:

Poslúchajte staří mladí . . .
. . . nastojte a ves svůj um sběrajte,

nebo v naší legendě sv. Prokopa:

Slyšte staří i vy děti,
co já vám chci pověděti.

Hlavní zajímavost románu „Hyon Burdegalský“, z rýmované skladby později v prosu přeneseného záleží v tom, že se s hlavním dějem spojuje báj východního původu, avšak ve středověku na Západě velmi běžná o Oberonu a Titanii. Podáme zde k vůli karakteristice středověkých rytířských skládání poněkud zevrubněji hlavní motivy z tohoto románu. Karel Veliký slíbí Hyonovi za to, že nejmilejšího jeho syna v souboji zabil, odpuštění pod tou výminkou, jestli saracenskému emirovi v Bagdadě utne při veřejné hostině hlavu, jestli dále jeho dceru třikráte políbí, a konečně dlouhý, bílý zabitého emira vous, jakož i čtyry jeho zuby přinese císaři Karlu na svědectví. Když Hyon na to k radě papeže, svého strýce, vydá se dříve na poutnickou cestu do Palestiny, shledá se ve velikém lese s Oberonem, jenž před-

*) Buďte tiši, prosím a poslouchejte, počnu Vám přednášet, libo-li píseň.

**) Buďte pozorni, tiši a poslouchejte.

vádí se čtenáři co pidimužík, vyhlížející jako čtyrleté dítě neobyčejné krásy. Oberon zatroubí v svůj kouzedlný roh, mající tu vlastnost divotvornou do sebe, že každý při zvucích jeho dá se do tance. Na to vypravuje Oberon Hyonu, že je synem Julia Caesara (!) a jedné Víly, že však jiná Víla ze závisti zaklela jej, aby od třetího roku více nerostl. Na to daruje pidimužík hrdinovi na důkaz obzvláštní své přízně koflík, který se v rukou každého poctivce ihned sám od sebe vínem naplní, dále onen lesní roh, jenž každého, kdo není povahy neposkvrněné, donutí k tanci, a silně-li se naň zatroubí, je s to, Oberona se sto tisíci muži přivolati na pomoc. Štědření hlavním hrdinům podobných darův divotvorných jest motiv opakující se v nesčíslných obměnách stále a stále, jak v starší poësii národní, tak i v pozdějších rytířských románech — povídka ještě u prostého lidu oblíbená o „Fortunatovi“ je celá založena na užívání podobných divotvorných darů — a slouží dosavade v prostonárodní veselohře za motiv k rozličným výjevům fraškovým (ku př. v německé „Dr. Faust's hauskäppchen“ nebo v našem „Divotvorném klobouku“ Klicperově).

Po některých dobrodružstvích, při nichž Hyon zkouší kouzedlnou moc Oberonových darů podaří se mu provésti část hlavní své úlohy u emira Bagdadského. Políbíť při hostině princeznu Esklarmondu, anaž se při tom do Hyona zamiluje, ačkoli tento utne jejímu ženichovi hlavu. Ba Esklarmonda tak daleko dospěje v lásce, že přijme, jako četné mohamedánské princezny v rytířských románech, i víru křesťanskou. Hyon konečně za pomoci Oberonova rohu a pomocného vojska porazí emira, a spěchá s vousem jeho a čtyřmi zuby v průvodu princezny Esklarmondy nazpět do Francie ke dvoru císaře Karla Velikého. Poněvadž se však na cestě proti výslovnému rozkazu Oberona ve své lásce k Esklarmondě odváží příliš daleko, nastane na moři veliká bouře, při níž milenci z korábu ztroskotaného se ještě šťastně zachrání na pustý jakýs ostrov. Avšak ani zde nedovedou zachovati Oberonem přísně vyžádanou zdrželivost

v lásce, jsou tudíž přepadeni námořskými loupežníky, kteří Hyonovi milenku odvedou v zajetí, jeho pak, přivázaného k stromu, zůstaví na pustém ostrově. Oberon se konečně smiluje nad neblahými osudy svého chráněnce, a pošle mu na pomoc služebného svého ducha Malebrona, an ho svede opět s Esklarmondou, s níž se Hyon dá v Římě podle ritu křesťanského oddati. Když na to chce vrátiti se ke dvoru Karla Velikého, přepadne jej bratr jeho Girard a odejme mu vous a zuby emirovy, císaři Karlu pak dovede namluviti, že Hyon poslání a slibu svému nedostál. Císař odsoudí Hyona i Esklarmondu k ukrutné smrti, avšak v rozhodný okamžik objeví se věčný deus ex machina rytířských románů, ochranný duch hlavního hrdiny Oberon, a dovede do nekonečna zaplítaný děj k šťastnému závěru.

Hyon Burdegalský je jeden z přečetných románů středověkých, které v báji středověký svět západní spojují s východním, mohamedánským. Německý básník Wieland získal si o starý román tento podobnou zásluhu, jako Ariost o báj Rolandovskou, složiv hlavní její děj málo jen pozměněný pod jmenem „Oberon“ v lehké stance, jen poněkud svobodněji složené, než kázal přísný vzorec oktávy italské a španělské. Wielandův „Oberon“ jest v novoněmecké literatuře zjev asi podobný, jako Ariostův „Orlando“ v básnictví italském, krásořečné to, elegantní, za účelem frivolní zábavy provedené, a lehkou ironií vroubené pabásnění staroromantického děje v moderním jazyku a verši. Jen tím se líší Wielandův „Oberon“ od Ariostova Orlanda, že tento se vyskytl téměř již na sklonku staroromantické doby ve století 16tém, kdežto „Oberon“ Wielandův ku konci 18ho století psaný, dobu novoromantiky ještě spíše zahajuje než Scottova „Panna jezerní“ v anglické, a Schleglové s Tieckem v německé literatuře. Dříve nežli Ludvík Tieck pěl:

Wundervolle mährchenwelt
steig auf in der alten pracht

započal Wieland nejcennější ze svých básnických produktů slovy:

Noch einmal sattelt mir den hyppogryph, ihr Musen,
zum ritt in's altromantische land.

Být ve Wielandově „Oberonu“ té seriosnosti, jíž se označuje „Panna jezerní“ nebo Tieckova „Genovefa“, a ne něco Ariostovi příbuzného, musela by novoromantika již Wielanda počítati mezi první své křísitele.

Bájový kruh krále Artuše.

Ještě více než upomínky historické, břečtanovými úponkami báje obrostlé na Karla Velikého, svědčily náladě středověku pověsti o „Graalu“, spojené s upomínkami na polohistorického krále britanského Artuše čili Arthura. Bylyť v pověstech sem náležejících spojeny v jedno dvě krajnosti, ale karakteristické, středověkého názoru, *náboženský mysticismus*, zračící se v posvátné úctě božího hrobu i všeho, co s úctou touto souviselo; a galanterie, *láska*, smyslná a mnohdy bezuzdná, avšak zušlechtěná větším dílem stálostí a věrností. „Graal“ slovo skrácené z „gratial“ nebo provencalského „grazal“ byla drahocenná nádoba, do níž prý Josef Arimatejský zachytil krev umírajícího Krista, a která skrývala se kdesi na neznámé hoře Montsalvage (hora spasení), střežená řádem rytířů, zavázaných k panické čistotě. Symbol to svatosti Kristova hrobu, střežené duchovními řády templářů a Johanitů. Dlouholeté bludnými cestami hledání tohoto svatého „graalu“ — obraz to bludných křižáckých tažení do svaté země — bylo stálým motivem románů, do tohoto cyklu náležejících. Proč arci zrovna britský král Artus, jen málo známá osobnost polobáječná z válek proti Anglosasům (v 5tém asi století po Kristu) uveden ve spojení s božím hrobem, a proč zrovna rytíři pobočníci jeho, za „okrouhlou tabulí“ s ním zasedající, považováni byli za hlavní bludné poutníky za svatým „graalem“, není tuším dostatečně vysvětleno. Snad chtěli trouvéři po francouzsku sice píšící, ale ku dvoru anglických králů z rodu Plantagenetů připoutaní, od

nichž básnické ty skladby pocházejí, za doby obecné vlády symbolismu naznačiti touto myšlenkou, že hlavně králové *angličtí*, nástupcové hrdinného válečníka v Palestině, Richarda Lvísrdce, jsou v první řadě povoláni k službě božího hrobu. Že titéž rytířové tak posvátné službě zapsaní, při tom zároveň sloužili výdatně zapovězenému ovoci rozkošnické lásky, nebylo snad tak příliš vzdáleno od *skutečnosti* v tom odporův plném středověku, a nepotřebuje tudíž zvláštního vysvětlení. Vždyť sám Torquato Tasso, jenž podobně jako Ariosto „Rolanda," tak zas báje o dobývání „božího hrobu" spracoval v skvělou báseň — jen že místo *mytického* Artuše jí *historického* Godfrida z Bouilonu postavil v čelo — na vzdor cudnosti svého vypravování ovroubil hlavní děj své básně celým věncem milostných dobrodružství, na mnoze dosti galantních.

Tak jako latinská kronika z 12ho století připisovaná arcibiskupu Turpinovi, jenž arci byl Karla Velikého a Rolanda vrstevník, sloužila za hlavní pramen bájí o Rolandovi, tak zase latinská kronika anglického kněze Geoffreye z Monmouthu asi v polovici 12ho století psaná, byla prvním pramenem zvěstí o králi Artušovi. Podle ní sepsal jistý *Wace*, jeden z nejstarších francouzských trouvérů, veršované skládání o „Brutovi, prvním králi anglosaském".

Celá řada pozdějších anglických romancí, jako zejmena o králi Learovi a jeho třech dcerách vznikla z tohoto Waceova skládání. Tentýž Wace napsal dále rýmovaný román „o Rollovi", vévodovi Normanském, zakladateli Normandie, a jeho nástupcích. Ještě více než Roberta Wace rýmované kroniky náležejí do oboru Artušovských a graalských románů rýmovaná skládání *Kristiána Troyského (Chrétien de Troyes)*, jednoho z nejznámějších trouvérů francouzských, an žil u dvora krále Filipa Augusta II. Hlavní rýmovaný román tohoto Kristiána Troyského nese název „*Graal*", jehož hrdina je Parcival. Jest to historie nezkušeného, neohrabaného venkovana, an ačkoliv potomek vznešeného sice rodu od své matky vychován jest na poušti, ve věku pak mládeneckém jat touhou po životě rytířském, přijde ke dvoru krále Artuše. Později

dojde Parcival až i na hrad svatého „Graalu“, jehož král nazvaný „Pecheur“ (slovo znamená bezpochyby „rybář“ vzhledem k rybářským upomínkám a rybářskému prstenu papežského důstojenství) je jeho strýc, tak že Parcival, ač vždy jen hrubou lněnou košili od své matky nosí, stane se jeho nástupcem v tomto posvátném důstojenství co král a strážce sv. Graalu. Jistou zajímavost má do sebe ono místo v předlouhém rýmování Kristiána Troyského, kde vypisuje příchod Parcivala na hrad sv. Graalu, jejž nalézti jen tomu osudem jest popřáno, kdo ho nehledá. Hrad tento stojí totiž u prostřed jezera na čtverhranné skále, má věž, že „krásnější není vidět na světě“ s rovněž krásnými síněmi. Čtyři sta rytířův sedí kolem velikého ohně, an živen suchým chrastím mezi čtyřmi vysokými sloupy hoří. Sluha jeden přinese Parcivalu meč se zlatou čepelí, „krásnější, než práce arabské a řecké, nebo od zlatníkův veneciánských.“ Jiný zbrojnoš ukáže mu svaté kopí, na jehož ostří visí kapka krve. Nyní se ve skvělém průvodu vnáší sv. Graal. Jej nese v rukou panna, krásná a ušlechtilá (gente) a pěkně ozdobená, a jakmile děva vstoupí, nastane po síni taková jasnost, že všecky svíce, nešené v témž procesí, poblednou v záři své. Na to se odbývá hostina, při níž Parcival hoduje tak skvěle jak „legáti, kardinálové a papež“. Když rytíř v divotvorném hradě přebyl jednu noc, shledá ráno celý zámek prázdný. Na to se strojí k odchodu. Zdvihací most hradu je bez viditedlné pomoci kohokoli zdvižen, a tajemná jakás moc povznese kopyta Parcivalova koně, tak že v skoku podivuhodném jezdec i s ořem přehoupnou se přes jezero, v jehož středu leží hrad sv. Graalu. Tento v neznámém koutě světa skrytý hrad, v jehož vnitru sbor rytířů očekává důležitý jakýs okamžik dějin, a v němž divy a zázraky se stihají, je sice nápodoben podle četných povídek arabských, stal se však oblibou veškerého středověkého bájesloví. Naše báj o vnitru hory Blaníku, v němž sv. Václav se svými rytíři jest uzavřen, a do něhož vchod nenalezne nikdo, kdo ho schválně hledá, a jen mani ho nalezne člověk přirozené prostoty srdce, má mnoho po-

dobnosti s hradem sv. Graalu, a náš Zděnek Zásmucký mnoho podobnosti s Parcivalem. Také pověstný Horymírův skok, kdež — za okolností ovšem poněkud jiných — kůň Šemík s Horymírem jedním rozběhem přeskočí Vltavu, může být v styčnosti jakés se skokem Parcivala, výše popsaným. Již pojmenování Horymírova koně „Šemík" zdá se ukazovati k obyčejům rytířským. Nejproslavenější hrdinové bájí rytířských dávali koňům svým jmena; tak Cid nazýval koně svého „Babieça", Roland koně svého „Brigliadoro", Rinaldo oře svého „Bajardo" (viz veršovou ukázku naši z Ariosta) atd.

Co do rytířských mravův oné doby jest karakteristická scena ve francouzském „Parcivalu" alespoň v pozdějších prosaických jeho zpracováních, že Parcival, uváděje se ponejprv u krále Artuše, přijede koňmo do dvorní královské síně. Přijeti koňmo před krále třebas do sálu, pokládali tuším rytíři za zvláštní své právo. V jedné romanci staroanglické u Percyho přijede král Estmere koňmo k obědu, a přiváže koně svého ke stolu. Před krále anglického Eduarda II. předjela paní jakás jako minstrel oblečená, a objela slavně stůl. Ještě při korunovaci Rudolfa II. v Praze přijel pán z Hasenburka na koni do jídelny v sále Vladislavském, nad čímž když se císař pozastavil, upomenut jest, že to obyčej „svatováclavských rytířů".

Podle francouzského románu „o Graalu" napsal *Wolfram z Eschenbachu německého svého „Parcivala"*. Wolfram z Eschenbachu neřídil se v zpracování svém dle Kristiána Troyského, jejž naopak obviňuje, že pověst o „Graalu" znetvořil, nýbrž dle jiného francouzského trouvèra Guyota z Provinsu. Toto citování pramene, z něhož německý minnesänger čerpal, zavdalo příležitost francouzskému učenci Faurielovi, jednomu z nejlepších znatelů romanského středověkého písemnictví, k domněnce, že Guyot byl „Provensál" a že tedy původci nejen lyriky, alebrž i epiky středověké byli provensálští troubadouři, ješto slova „grazal" a „Montselvage" jsou provensálská, a hora Montselvage ještě také v obvodu limosinského jazyka leží. Skládání Wolframa z Eschenbachu o „Parciva-

lovi" pokládají němečtí literarhistorikové za nejznamenitější epos tak zvaného „dvorského" básnictví staroněmeckého vedle snad jen ještě „Tristana" Gotfrida Štrasburského. Aby se zjistilo, jak veliká je zásluha německého básníka co do sestavení *děje* epického, musel by se znát francouzský jeho pramen, jenž není po ruce. Co epik jest Wolfram úplně dítětem svého věku, rozvláčný a málo plastický v líčení, píšící spíše životopis svého hrdiny, nežli arci „román" v moderním našem toho slova smyslu. Avšak nad Kristiána Troyského zdá se vynikati v pojmutí celku i v podrobnostech, jakož na př. první spatření „Graalu" a slavnostní průvod popisuje efektněji než jmenovaný trouvèr francouzský. Básnického nadání a zvláště jemnocitu Wolframovi upírati nelze, v umění veršovacím a rýmovacím předčí pak na jisto velikou většinu svých německých vrstevníků minnesängrů. —

Pozdější francouzská skládání o „Parcivalu" i o sv. Graalu (Sangreal) jsou již z 16ho století, a jako všecky téměř starší romány rýmované přeneseny v prosu. Liší se, ne sice v hlavních věcech, ale v menších podrobnostech poněkud od Kristiánova a Wolframova dějového pásma.

Oblíbenější ještě nad Parcivala a vůbec nejoblíbenější a nejkarakterističtější romány z oboru Artušovských a svatograalských pověstí jsou životopisy *Lancelota od Jezera* a *Tristana*.

Historie o „Lancelotu", o jejímž svůdném významu pro čtenářskou hltavost mladců i dívek v středověku svědčí citát u Danteho v „Božské komedii" (Peklo, zpěv V.), zpracována byla nejdříve veršem francouzským od *Kristiana Troyského* pod jmenem „*la charette*" (*vůz*) a zůstavši nedokončenou, dopsána od jakéhos Geoffroi de Ligny. Avšak více asi čtěn byl v středověku *prosaický* román téhož jmena od „la charette" značně rozdílný, jedno to ze starších prosaických zpracování 15ho století. Lancelot byl při smrti otce svého co dítě zůstaven od matky své Heleny na břehu jezera jakéhos, a zachráněn tu při životu od víly Viviany, milenky proslulého čarodějníka dvoru Artušovského, Merlina. Tato

víla Viviana, známá pod jmenem „paní od jezera“, strhla malého Lancelota sebou do vody, kdež vychován byl od víly jako matky své u prostřed skvělého jejího dvoru. Je-li ruská národní pověst o „Iliovi Volžanínu“, který též od víly vychován jest na hlubině řeky Volhy, v nějaké bližší svazi s Lancelotem, nebo samostatná ruská báj, neumíme rozeznati; postačiž zde jen poukázání k podobnosti v prvních osudech u vychování „Lancelota od Jezera“ a ruského „Volžanína“. — Jakmile dosáhl Lancelot osmnáctého roku, uveden jest vílou Vivianou na dvůr krále Artuše, aby tam pasován byl na rytíře. Hned při prvním objevení se mladého rytíře zamiluje se do něho královna Ginevra, a tento milostný poměr manželky krále Artušovy k Lancelotu, vrhající prapodivné světlo na mravní názory středověku, tvoří hlavní pásmo románového děje. Tajné schůzky s královnou a stálé klamání krále, který předce jinak sloužil středověku za vzor pravé rytířskosti, jest základní motiv celého románu, jemuž „Lancelot od Jezera“ děkuje rovněž jako Tristan svou oblíbenost u středověkých čtenářův. Královna Ginevra jest odtud, a sice v téže povaze ženy, vyhledávající rozkoše zapovězené lásky, oblíbenou osobou veškeré romantické epiky, a také Ariosto ji připletl do své síti zamilovaných dobrodružství v „Orlando furioso“. Jen jediná nit světlá táhne se tímto schválním nahromaděním nejpovážlivějších scen v „Lancelotu“, nepodvratná věrnost mladého reka ku královně, k vůli níž koná divy udatnosti na ozdobu Artušova kralování. Konečně se vydá Lancelot, tento hrdina cizoložné lásky, na vyhledávání sv. Graalu, kterýž moment tvoří ale jen vedlejší jaksi episodu v hlavním ději. Když konečně král Artuš v bitvě u Mondrelu zmizí, tak že vážné jsou důvody se domnívat, že v boji zahynul, zákonnému pak spojení Ginevry s Lancelotem takřka nic více nepřekáží, tu královna se uchýlí do kláštera, a Lancelot volí život poustevnický. Opět případné svědectví nedostatečně vyvinutého morálního a tudíž estetického citu u středověkých románopiscův! Avšak arci dle názoru onoho věku smířil klášter a mnišství veškeré

viny života! Jiný mravy středověku karakterizující motiv zaznamenáváme ten, že Lancelot chtěje dohoniti královnu na útěku, z nedostatku koně vstoupí do vozu — největší to zahanbení, jakéž rytíř mohl na se uvaliti. Tak líčí středověký básník oddanost a věrnost rytíře k milence! Kterak populární bylo jmeno románového Lancelota v středověku, vysvítá z toho, že při vynalezení hry v karty v 16tém století jeden ze spodků pojmenován byl „Lancelot“.

S Lancelotem se dělila o přízeň středověkého čtenářstva pověst o *„Tristanu,“* co do mravní stránky ceny stejně povážlivé, jako Lancelot, ale poëtičtější co do založení a provedení hlavního motivu, zapovězené totiž lásky Tristanovy k manželce krále Kornwalského Marka, krásné Isoldě. Spracován byl Tristan tuším ještě častěji než Lancelot. Nejstarší zpracování francouzské je rýmované ze století snad dokonce 12ho, jiné pochází od trouvèra nám již známého, velepilného *Kristiána Troyského*, a opět jiné od trouvèra na dvoře králův anglických žijícího, *Tomáše z Erceldounu*, jež Walter Scott pod jmenem „Sir Tristrem“ vydal. Prosaické zpracování je jedno z nejstarších. Pověst o Tristanu není prosta známých nedostatků středověké epiky, rozvláčnosti a nesoustavnosti děje, zvláště na začátku a ku konci, avšak hlavní pásmo, láska Tristanova ku královně Isoldě vyniká vzdor nemorálnosti celého svého základu jistou poëtičností, vtipnou invencí v aranžování tajných s královnou schůzek, a nedostatkem přespřílišného divotvorství, nad hromadu běžných středověkých románů. Jakkoli počátek lásky Tristanovy k Isoldě, omylné totiž vypití očarovaného nápoje, vlastně pro krále připraveného, souvisí s čarodějstvím, jest předce motiv tento poëtický, poněvadž omylný doušek ten vyjadřuje symbolicky velmi trefně nevysvětlitedlnou, takřka kouzedlnou moc lásky. Také ta světlá stránka lásky nedovolené, něžná totiž milenců věrnost, provedena jest poëtičtěji než u Lancelota, poněvadž oba milenci tragicky zahynou, čímž nás s nezákonností milostného svého poměru zcela jinak smíří, než Lancelot a Ginevra se svým klášternictvím. Jeden ze závě-

rečných motivů děje, že podle vyvěšení bílé nebo černé vlajky na lodi se poznati má, přijíždí-li královna Isolda uzdravit nemocného Tristana, je patrně podoben starořeckému mythu o athenském králi Aegeovi. Velmi něžné je též zakončení románu, kde totiž král Marko na hrob milenců dá vsadit dva pruty jerichové růže, kteréž, ač opětně přesečené, vždy zase v jediné loubí srůstají. Jiný pěkný hlavní moment Tristanovského děje, kterak totiž milenci uprchnuvše ode dvora Kornwalského, v jedné jeskyni na poušti po delší čas jen sobě a své lásce žijí, jest jako mnohý jiný episodní kus středověkých rytířských románů, snad původu starořímského. Julius Sabinus, římský senátor z dob Flavia Vespasiana, spikl se s několika velmoži římské Gallie proti císaři. Když úklady jeho byly císaři vyzrazeny, prchl před hněvem Vespasianovým na poušť, kde v jedné jeskyni od věrné manželky své po celých devět let byl s obětivou láskou živen a střežen. Snad událost tato ze skutečného života, od římských historiků císařské doby zachovaná, slouží za základ nejen Tristanovu s Isoldou životu v jeskyni, ale i jiným podobným scenám v rytířských románech, kde obětivá láska mateřská v samotě pouště se líčí (ku př. Berta s velikou nohou, Genovefa atd.). Ostatně takový život osamělý nebyl za doby poustevnické vzdálen skutečnosti tak, jako dnes za dob našich. — Král Marko, manžel krásné Isoldy, nalezne náhodou na lovu oba milence v dotčené jeskyni. Avšak Tristan poznav krále položí mezi sebe a královnu nahý meč, čímž se Marko dá opětně oklamat. Tato scena symbolická, v středověku obyčejná, položení totiž nahého meče do svatebního lože, a značící nedotknutost ženy nachází se, pokud vím, nejprvé v starší „Eddě“, kde Sigurd, zkrotiv na místě krále Gunthera Brunhildu, položí na loži manželském nahý meč mezi sebe a Brunhildu.

Německá báseň rýmovaná *„Tristan a Isolda“* od *Gotfrida štrasburského* pokládána jest od německých literarhistorikův za přední dílo dvorského epického básnictví vedle Wolframova Parcivala. Skutečně jest Gotfrid štrasburský

něco více, než pouhý rýmař, jako si tak mnozí v středověku na vypravovací rýmování troufali, a nadání jeho básnické je stejně nepopíratedlné, jako obyčejný průvodce tohoto talentu, osvědčený při tolika scenách povážlivých jemnocit. Dílo jeho má nejvíce shody s „Tristramem" Tomáše Erceldounského, nebylo však Gotfridem dokončeno. Později ku konci století 13ho dokončili je dva němečtí minnesängři, v Čechách žijící, *Ulrich von Türheim* a *Heinrich von Freiberg*, avšak umění jejich je citedlně slabší, než Gotfridovo. Poslyšme, kterak líčí Gotfrid první počátky lásky u Isoldy po vypití čarovného nápoje. „Cokoli vím, vše mate se mi v paměti, cokoli vidím, působí mi bol, tlačí mi na mysl nebe i moře, láska a život, vše mne trápí. A oči majíc upřené v prázdnotu podepřela své lokty o Tristana — časný to začátek. Oči její jako zrcadlo jasné byly mnohovýznačné, srdce její počalo překypovati, a sladká její ústa k polibkům se dmula. Tu počal i přítel její ramėmi ji obejímati" atd.

Český „Tristram", od neznámého českého skladatele 14ho věku nejspíše podle německého Gotfrida štrasburského vzdělaný, jest nejdelší báseň z oboru starých romantických rýmování českých nám zachovaná, a poskytuje tedy dostatečnou možnost k porovnávání s podobnými plody básnickými na západě. Svému vzoru německému, Gotfridu štrasburskému, se básník českého „Tristama" vyrovnati nemůže, jinak ale, nemaje žádné zásluhy o složení děje, není co do naivnosti, všednosti a rozvláčnosti u vypravování i slohu, a co do necvičenosti a zběžnosti v rýmování horším, než na sta oblíbených v oné době rýmovačů německých. Vizme dva krátké vzory slohové v českém „Tristramu". První je líčení souboje, jehož jednotlivé podrobnosti jsou si tak podobny v četných rytířských románech západních, ba i v méně četných českých skládáních oné doby:

Hněvivě na se kopím hnasta (Tristram a Morolt)
až obě v kusy ztřieskasta,
jichž každý probode druhého na štít
By tu Tristram ten rek mladý skrze štít

poboden velmi velikú ranú
dlúho jemu neuzdravenú.
Tuj' bylo přihledání milé,
když ta dva udatná muže dobré spíle
spolu se běsta porazila
a v hromadu spolu strčila . . .
hroznú sečbu Tristram naň učiní,
až Morolta k zemi porazí,
i zaplatíť mu dřívější raněnie,
o němž nechajme nynie pravenie.
Vspěch nahoru vskočí ten rek udatný
a také Tristram, rek nematný,
tuž v hromadu i tečísta,
a tu se ukrutně bista
s hněvem i se vší nenávistí,
a velmi s velikú truchlostí.
Nebylo jest vídáno sedánie
tvrzšieho dávno ani nynie,
ješto se dálo od těch tůto dvú rekú,
ani na se tak hněvivě tekú.
Tu je bylo šturmovánie tvrdé,
ač bylo slyšeno zde i onde,
vídali jsú také často,
ano jdú jiskry jako ohnivé zlato
od kováře z výhně atd.

Jiná ukázka sceny milostné, jak český skladatel ji vylíčil způsobem sprostným sice, ale nikoli surovým.

Tristram netbaje na královu lest,
ačkoli na svém životě měl bolest,
však jide k loži královně,
a ta jeho přivítá milovně,
rozmlúvá tu s ní dlúhý čas,
zapomenuv dřevnie nehody, až
právě poče již svítati,
tuž musí Tristram od ní vstáti atd.

Jiný rytířský román z oboru Artušovských pověstí je o „*Yweinu ‚tak zvaném‘ rytíři se lvem*“ (li chevaliers au lion). Ywein, jeden z rytířův Artušovy tabule, zabije u kouzedlné studny manžela jisté dámy, do níž se nápotom zamiluje. Pak v jakémsi stavu šílené zuřivosti provede rozličné činy hrdinské, mezi nimiž zvláště nápadným jest vysvobození lva s drakem zápasícího, následkem čehož vděčný lev

rytíře stále provází. Některé jednotlivosti tohoto vypravování, jako kouzedlnou studni, šílenou zuřivost vypůjčil si bezpochyby Ariost pro svého „Zuřivého Rolanda“. Jmeno „rytíř se lvem“ dostalo se románu k vůli nejdůležitějšímu dobrodružství, Yweinu připisovanému od prvního francouzského skladatele *Kristiána Troyského* (jiní připisují francouzské skládání „li chevaliers au lyon“ ze století asi 12ho pocházející *Waceovi*). Hlavní motiv děje, dobrodružství se lvem, má za základ událost snad skutečnou ze života starořímského, jiř alespoň líčí co skutečně přihodilou Aulus Gellius ve svých „Noctes atticae“. Androklus, otrok od pána svého uprchlý, setkal se na poušti se lvem, jemuž vězel v drápu trn, i vytáhl zvířeti bolestivý osten ten z rány. Vděčný lev nechtěl ho od té doby více opustiti, sdíleje s ním i pokrm i lože. Když nápotom Androklus byl od vojáků jat, a co uprchlý otrok měl být v amfitheatru v Římě divým šelmám předhozen, puštěn mezi dravci do areny veliký lev, jenž nejen že Androklu sám neučinil ničeho, ale i před ostatními dravci jej bránil. Císař v amfitheatru přítomný dal si vysvětliti od Androkla příčinu zvláštního lva chování, a propustiv otroka na svobodu přidal mu darem lva, jenž potom byl stálým Androklovým průvodcem. Událost tato přešla z Aula Gellia do latinské sbírky starých římských a arabských anekdot, sestavené asi v 14tém století od neznámého mnicha (Berchoria z Poitou?) a nazvané „Gesta Romanorum“, knihy to, kteráž byla hlavním pramenem Bocacciovi a jiným středověkým novellistům. Avšak dobrodružství Yweinovo se lvem bude míti svůj původ asi v některém jiném středověkém pramenu, poněvadž i francouzský i německý Ywein jsou starší než „Gesta Romanorum“. *Německý „Ywein“*, francouzskému Kristiána Troyského velice podobný, jest skládání minnesängra *Hartmanna von der Aue*, jejž literární historie německá mezi středověkými románopisci německými na čelné místo staví po Gotfridu štrasburském a Wolframu Eschenbachském. Z „Yweina“ jest příznivý tento úsudek tíže odůvodnit, než z ostatních skládání Hartmannových, jako „Der

arme Heinrich" a zvláště „Gregor auf dem steine". Vizme ukázku Hartmannova slohu:

... sich bôt der lewe an sînen vuoz
und zeiet im unsprechenden gruoz
mit gebirde und mit der stimme.
Hie liez er sîne grimme
und erzeict im sine minne ...

„Lev se sklonil k jeho noze, a učinil mu pozdrav nemluvený vzezřením a zařvaním. Ihned zanechal lev zuřivosti své, a učinil rytíři mnohou lásku ... oddal se v jeho ochranu, a po všech cestách ctil jej službami svými, a následoval ho, kamkoli rytíř kročil, a byl při něm při vší jeho nesnázi, a jen smrt oba rozloučila." Vypravovací způsob Hartmannův není, až na rýmy, jež jsou poněkud správnější, povýšený nad naivnost a rozvláčnost, kterou znamenati jest při českém původci zmíněného výše „Tristrama". Ovšem nestojí Hartmann co vypravovatel a rýmovník zase příliš nízko pod francouzským Kristiánem Troyským.

Pověst „o rytíři se lvem" má i pro naši českou literaturu svou důležitost tím, že s ní souvisí jeden z nejpopulárnějších staročeských rytířských románů, *Brunsvík.* „Brunsvík" je, jako soudruh jeho „Stilfrid" původem asi ze 14ho století, psán v prose, avšak nese jako onen stopy ještě původního rýmování. Stilfrid, jenž jakož jsme již seznali, srostl snad ze živlův cizích Waltera Akvitanského a německého „Siegfrida orůženého", jest v českém románu vystaven jako vzor „českého rytíře". Každý národ v středověku hleděl mít ideál svého zvláštního *národního* reka, kteréžto marnivosti národní děkují za svůj původ mnohé středověké románové smýšlenky, ku př. Ojíř Dánský, Hyon Burdegalský, Amadis Galský (walšský, vlašský), Lisuarte Řecký, Artuš Bretonský atd. Brunsvík vydáván jest u českého skladatele za „syna" Stilfridova. Nic nebylo tak obyčejné v tehdejších naivních, a střízlivého historického smyslu tak prázdných dobách, jako hrdinovi a rytíři již proslulému přibásniti nějakého „syna", stejně slovutného, nebo znamenité románové osob-

nosti přivésti k sobě v poměr filiace, „synovství“. Tristanovi přibásněn syn, „Isaji Smutný“ (le Triste, nazvaný tak podle jmena otcovského „Tristan“), Ojíř Dánský je vnuk jiného známého hrdiny z kruhu Karlova, Doolina Mohučského, Lancelot od Jezera považován za praotce vévodův Bretonských, Amadis Galský má stejně hrdinného syna Esplandiana, osobu to arci též vymyšlenou, nebo s nějakou historickou osobností fantasticky spletenou. Rovněž je Oberon, jak již známo, synem Julia Caesara, a většina rytířův Artušových jsou potomci Josefa Arimathejského! Stejným tedy způsobem měl oblíbený v Čechách Stilfrid „syna“, rovněž hrdinskými kusy proslaveného, Brunsvíka. Hlavní hrdinský kus Brunsvíkův pak je osvobození lva v boji s „devítihlavou hydrou“, kterýžto lev pak Brunsvíka stále provází. Český Brunsvík jest tedy velmi blízký příbuzný Yweina, „rytíře se lvem“. I ten jinak vedlejší motiv v Brunsvíku, že mu totiž jeho lev maso ulovených zvířat na pokrm přináší, upomíná na Hartmannova Yweina, jemuž lev rovněž maso ulovených zvířat „co pečeni“ snáší, a dále na Androkla, o němž totéž vypravuje Aulus Gellius. České jmeno Brunsvík povstalo asi z německého Braunschweig, i spleten tu od vymýšlivého, cizé látky do češtiny přenášejícího skladatele českého vévoda brunšvický Jindřich Lev (Heinrich der Löwe) s rytířem, jehož lev provází. Jeť tedy Brunsvík, rovněž jakož Stilfrid synem německého vlivu básnického v 14tém století. Také některé z příhod, jež Brunsvíka na jeho podivuhodných cestách potkají, souhlasí s podobnými žjevy v německých rytířských románech. Takž přijde Brunsvík také „k magnetové hoře“. Stejně přistane u magnetové hory „vévoda Arnošt“, hrdina německého rýmovaného románu stejného jmena, jehož spisovatelem jest snad minnesänger Heinrich von Veldeke, ač arci tento zjev magnetové hory častěji se nachází v středověkých románech. Populárnost Brunsvíkova v Čechách, an zdomácněl u nás zrovna co *národní* nějaký hrdina, vysvětluje se tou zimniční hltavostí, s jakouž fantastické romány čteny a hledány byly od středověké zvědavé mládeže u nás

zrovna tak, jako všude jinde, jakož i slabě vyvinutým tehdáž duchem historickým. Končíme připomínkou, kterak v pozdějších dobách českého bájení příhoda se lvem přenešena s Brunsvíka na jiného českého pána, Heřmana z Bubna (viz známou Macháčkovu romanci stejného jmena). —

Ještě celá řada románů, hlavně francouzských a větším dílem prosaických zanáší se hrdinami od „okrouhlé tabule" krále Artuše. Takž na př. o „*Merlinovi*", pověstném to kouzedlníku, věrném pomocníku krále Artuše, o „*Isaiovi Smutném*", synu Tristanovu, o „*Perceforestovi*" (vyvratiteli lesů), obsahujícím báječnou historii Anglie před králem Artušem atd. Kdo by si chtěl opatřiti jasné ponětí o fantastické libovůli, s jakou románopisci středověcí zacházeli s historickými jmeny, musel by čísti „Perceforesta". Brutus, Brennus, Alexandr Macedonský, Porus, Artaxerxes, Julius Caesar a jiné antické osobnosti smíchány tu bez ladu a skladu v hromadu s polobáječnými králi staré Britanie,. Learem, Gerbodukem atd. My nebudeme se těmito romány zevrubněji zabývati, poněvadž osoby a události jich hlavních hrdinů nejsou významu tak *všeobecného*, jako Parcival, Lancelot a Tristan, a také jinak nemají do sebe živlův, souvislých nějakž s písemnými památkami starého básnictví českého. Kdo by zevrubněji, než tuto jsme uznali za dobré vyložiti, chtěl se seznámiti s romány středověkými, původně v prose sepsanými nebo v prosu předělanými, toho odkazujeme k anglickému dílu Johna Dunlopa: „Dějiny bájení prosaického".

Pověsti o Amadisu Gaulském a báje antické.

Z úvah, které jsme dosud podali, vynikl již dosti jasně ráz středověké epiky. Za doby, kde přísné vědy historické nebylo, hověli málo vzdělaní, v řemeslném rýmovství odchovaní pěvci přirozené zvědavosti po dějích předkův touto divnou míchaninou matných dějinných vědomostí a šeredných pověr, vyšňořených k vůli frivolné zábavě množstvím mi-

lostných hříchů. Ta věčná monotonie motivů, zdlouhavé popisování soubojů a laciných, pouze od smělé fantasie básníkovy závisících čárů činí nám to vypravování nezáživným, asi tak, jako potomkům našim budou jednou zdlouhavými ty dnešní naše, zase nervosním *psychologickým detailem* přesycené romány. Tak vyhlížejí ty středověké „chansons de geste“, zpěvy historické, ze začátku jednoduché a vážné, jako Turoldův „Roland“, později přepepřené smilstvem, jako pravá chronique scandaleuse! Poznali jsme v předešlých odstavcích dva hlavní kruhy historických pověstí romantických, jeden podávající smýšlenkami zarostlé historické vědomosti o Karlu Velikém, druhý, směšující starou historii Britanie s časovými, též fantasticky vyšňořenými snahami o dobytí božího hrobu. V románech o Amadisovi Vlašském a jeho potomcích jeví se, v rouše rovněž fantastickém, jiná historická upomínka na děj stejně veliký, jenž neobyčejný musil učiniti dojem na mysle žitelů 13ho století, první *dobytí Cařihradu skrze křižáky a založení v městě Konstantinovu „latinského“ císařství*, jakož i pozdější *boje o Cařihrad proti Turkům.* Běžný arci básníkům vůbec a středověkým zvláště způsob líčení, dle něhož totiž důležité historické faktum je zastrčeno za množství romantických osobních příhod a dobrodružství, převládá tím více ve valném množství románů „Amadisovských“, veskrze mladších co do času, a tudíž již bezrýmných, prosou psaných.

Román o *Amadisovi* je původu neznámého, avšak nejstarší jeho zpracování je v jazyku *španělském* ze století 16ho od jakéhosi *Ordoñez de Montalvo.* Možno-li svědectví Lope de Vega věřit, je originál v portugalském jazyku sepsaný od *Vasco de Lobeira.* Avšak jakož romány z kruhu paladinů Karla Velikého jsou původně francouzské, romány pak o Artušovi, ač jazykem francouzským psané, nejspíše v Anglii povstaly, jsou četní Amadisové a jich synové a příbuzní napsáni ve Španělsku jazykem kastilským. Původní a veleoblíbený „Amadis de Gaula“ je ve čtyrech svazcích, avšak na to následovalo celé množství svazků o jeho potomcích

nebo jmenovcích. Příhody Amadise vypravovati jest bezúčelné a i nemožné, poněvadž jsou ještě zapletenější a matnější, než celé řady románů jiných. Postačiž tedy jen krátce vytknouti, že Amadis je dítě lásky, vržený od své matky v kolébce do moře, však zachráněný od jakéhosi rytíře, a vychovaný co námořník. Později jej rodičové jeho, mezi tím v manželství spojení, pomocí prstenu, jejž má na prstě, naleznou. Láska jeho k princezně Orianě, dceři anglického krále Lisuarte, věrná sice, ale dle způsobu rytířských románů, ne zcela neposkvrněná, dojde po velikém množství hrdinských skutků žádoucího konce tím, že do okouzlené komnaty, do níž jen nejkrásnější a nejvěrnější ženě bez pohromy vstoupiti možno, vstoupí šťastně Oriana. Pokračování všech těchto bojů a kouzel možno se dočísti v románu o *Esplandianu*, Amadisově synu, an po celé řadě divotvorných příhod v čele kalifů a sultánů tureckých oblehne Cařihrad mezi tím, co otec jeho Amadis pomahá Řekům, až konečně křesťané zvítězí, a Esplandian zasnouben s princeznou císařskou se stane císařem řeckým. „Esplandian“ je jaksi pátý svazek „Amadise“, a spisovatelem jeho tentýž *Ordoñez de Montalvo*, který je překladatelem nebo přepracovatelem „Amadise de Gaula“. Šestý svazek nebo-li pokračování „Amadise de Gaula“ obsahuje román o „Florisu Řeckém“, synovci galského Amadise, a spisovatelem jeho je Španěl *Pelayo de Ribera*. Syn zase Esplandiana je *„Lisuarte Řecký“*, jehož hrdinští skutkové tvoří sedmý a osmý svazek „Amadise de Gaula“; první část je od spisovatele neznámého, druhá od jakéhosi *Juana Diaz*, bakaláře v kanonickém právu. V románu jeví se upomínky na křesťanské druhdy císařství v Trapezuntě. Lisuarte je totiž zamilován do Onolorie, dcery císaře Trapezuntského, vykoná divy udatnosti u Cařihradu, když sultán turecký Armato město s 67 knížaty obléhá, a stane se konečně před manželským sňatkem s Onoloriou, jakož to obyčejně bývá v rytířských románech, otcem nového hrdiny *„Amadise Řeckého“*, jenž, poněvadž matka ze studu s dítětem na poušť zajde ke křtu, ukraden jest od námořských loupežníků. Na

štěstí má dítě na těle znamení po matce, „hořící meč", po němž rodiče syna později poznají, a jemuž děkuje své jmeno „rytíře s hořícím mečem". Zamiluje se podle pouhého obrazu do Nikei, princezny sultánské, která byla tak krásná, že kdo ji spatřil, musel ztratiti rozum nebo dokonce zemříti, pročež byla od otce svého zavřena do nepřístupné věže. Amadis se přestrojen za otrokyni dá prodati Nikeinu otci, a tak dostane se k princezně do věže, kteráž následkem tohoto příjemného shledání s milencem, do něhož již dříve podle pověsti byla zamilována, porodí *Florisela*, o němž jedná ve dvou dílech desátá kniha pokračovací „Amadise de Gaula", jenž je tedy prastrýcem Amadise Řeckého a praprastrýcem Florisela. Spisovatelem „Florisela" je jakýsi *Feliciano de Silva.* I v tomto románu oblehají veškeré západní mocnosti Cařihrad, an však osvobozen jest pomocí Rusův, kteříž pomohou Floriselu k jeho milence, řecké princezně Heleně. — Laskavý čtenář český má bezpochyby již dost těchto nekonečných pokračování, avšak historie literární, kdyby chtěla býti zevrubnou, musela by jich najmenovati ještě celou haldu. Tentýž španělský románopisec *Feliciano de Silva* napsal ve čtyrech nových svazcích další příhody a dobrodružství Florisela a synův jeho, *Rogela Řeckého* a *Agesilaa Kolchidského.* Agesilaus je zamilován do nejkrásnější princezny veškeré romantiky Diany, s kterou má u prostřed celého množství potentátů evropských slaviti zasnoubení své v Cařihradu. Dvanáctý svazek Amadisských románů obsahuje skutky nového zas Amadise, nazvaného „*de Astra*", jakož i *Belianise*, syna řeckého císaře Beliana. Jiný román *Palmerin de Oliva*, ještě proslavenější, než všecky ostatní, obsahuje hrdinské činy rytíře, jehož jmeno nese, a jenž se na konci stane též císařem cařihradským. A i tento Palmerin má zas několikasvazkové pokračování, v nichž se vypravuje o jeho potomcích, *Primaleonu, Platisu* atd. Všecky tyto romány, k nimž připojiti sluší jakožto jeden z nejproslulejších o „*Tirantovi Bílém*" mají válečné jeviště v Cařihradě, a všude je spousta obrů a trpaslíků, jakož i jiných čárů a výmyslů všeho druhu, všude

konečně plno zamilovaných rytířů, a ještě zamilovanějších princezen, komorných a služek. Ješto všecky tyto rytířské smýšlenky dobře se prodávaly a pilně čtly zvláště po vynalezení kněhtiskařství, živilo se množství spisovatelův jaksi druhé třídy předěláváním na prosu starých a skládáním nových, zvláště literatura španělská je v století 16tém téměř rovněž tak bohatá svými „libros de caballeria", jako později spoustou svých skladeb divadelních. S jakou pro mravy tehdejších dob karakteristickou hltavostí se zvláště v 15tém a 16tém století čtly rytířské romány a novely, a sice hlavně k vůli četným svým smyslně drážditvým a chlípným scenám, je vidět z celé řady současných svědectví. Zvláště pilné bylo arci čtení toto na dvorech knížecích a v kruzích vysoké šlechty i bohatého měšťanstva, kde muži i ženy dle tehdejšího vychování již arci ve čtení byli zběhlí. Připomenuli jsme už svůdný vliv románu o Lancelotovi na Francescu da Rimini u Danteho. Také ve spisech pozůstalých po synu našeho krále Jiřího, Hynku z Poděbrad, je pozorovati tentýž vliv neblahý. Jako velice pilný čtenář zamilovaných rytířských románů je znám dále ku př. burgundský král Karel Smělý. Konečně zaváděly mocnosti i světské i církevní proti frivolnímu tomu čtení zdravou reakci. Na jedné straně snažila se, jakož ještě později ukážeme, povážlivější část kněžstva běžné „rytířské romány" nahražovati jinými s morálním základem a tendencí (viz na př. spis slovutného kancléře pařížské university Gersona proti románu o „Růži"), na druhé pak straně vyšly ze strany světské přísné zákony proti prodávání a tisku a i čtení rytířských románů. R. 1553 zakázal místokrál v amerických koloniích Španělska jich prodej, tisk a čtení v Americe, a r. 1555 žádaly říšští stavové Španělska, aby zákaz ten rozšířen byl i na Španělsko evropské. V této žádosti své ku králi praví stavové, že „všeobecně je známo, jaká pro jinochy a dívky mravní záhuba se skrývá v těchto románech o Amadisovi a podobných, které rozličnými místy o lásce, bojovnictví a podobných nesmyslech svádí mládež ku provádění věcí ještě horších. Někdy se

dcera, když máť pečlivě ji uzavřela, baví čtením těchto kněh, které jí více přičiňují škody, než kdyby ji máť z domu byla pustila.“ Tento citát, jejž Prescott sděluje z oné petice stavů španělských, je zajisté pro poměry 16ho století velice karakteristický. Rovněž zdá se nasvědčovati spálení rozličných rytířských románů v Cervantesově Don Quixotovi, že Cervantes považoval knihy tyto nejen v estetickém ohledu za nesmyslné, ale i v morálním za škodné.

Tuto oblíbenost svou děkovaly rytířské romány, nejdřív rýmované, později veršem psané, nejen věčné vládě slabostí lidských, ale také tomu, že byly věrným obrazem rytířských způsobů i nezpůsobů v středověku, zvláště rytířstva „kočujícího“, chodícího za „dobrodružstvími“, za turnaji a láskami takřka po celém světě. Německý minnesänger Ulrich von Lichtenstein podává již v 13tém století obraz, směšností a nesmyslností svou zrovna odporný, takového „kočujícího“ rytířského dobrodruha. Podstupování nebezpečných turnajů za věci malicherné, v lepším případě na př. jako náš Stilfrid za „čest jmena a jazyka“ národního, bylo až do 16ho věku věcí mezi rytířstvem obyčejnou. Za romantiky a básnictví milovného krále kastilského Jana II. bojovalo r. 1434 na mostě u Orbiga 68 rytířů proti vyzývateli k tomuto turnaji Suero de Quiñones, který nejdříve učinil k vůli jisté dámě slib, že každý čtvrtek nositi bude na krku železný kruh, a aby ze slibu toho se vybavil, dával na mostě u Orbiga v šanc život svůj tím, že žádného rytíře nechtěl bez boje pustiti přes most. A skutečně prý podstoupil na této „cestě cti“ (el passo honroso) proti 68 rytířům 627 soubojů! A ještě za Ferdinanda a Isabelly vypravuje vážný historik Fernando de Pulgar o několika rytířích, kteří vydali se na zdařbůh do světa, aby s kýmkoli podstoupili turnaj „za čest jmena kastilského“.

Ještě karakterističtější pro mravy oněch dob jest ta okolnost vážnými svědectvími dokázaná, že čtenáři rytířských románů nejen si libovali v podobných nesmyslných bojích, alebrž i jinak věřili zcela naivně geografickým a historickým

nesmyslům, v těchto románech vykládaným, ba i nesmyslům fysikálním, všem těm čárům a kouzlům. Cervantes dokazuje ve svém Don Quixotu v sceně v hospodě (I. 32), kterak *lid* čárům a kouzlům rytířských románů věřil. Španělský dějepisec Mexia, historiograf Karla V., praví, připomínaje romány o Amadisovi a Lisuartovi a podobných, kterak „velmi mnozí lidé opravdu věří, že všecky ty věci zrovna tak se staly, ačkoli většina věcí těch je hříšná, neslušná a nemožná". Ba ještě král španělský Filip II. slíbil prý při námluvách svých s královnou Marií anglickou, že „králi Artušovi, až se se svými rytíři opět vrátí", postoupí nástupnictví trůnu anglického!

Abychom se z této odchylky o mravech a názorech středověku, kteráž odchylka arci je zvláště na místě při rozboru Amadisovských románů, vrátili opět k Amadisovi a jeho rozličným vnukům, pravnukům atd., poznamenáme jen ještě, že jeden jaksi rozdíl, snad i pokrok lze nalezti v té hromadě románů Amadisských a Palmerinských, že v nich sem tam, všude arci zarostlá fantastickými příměty, prosvítá tehdejší časová manie *vynálezů*, ku př. velikých oblehacích strojů, vynálezů námořských, jako ostrovů Kanárských atp. Může-li pak Torquata Tassa „Osvobozený Jerusalem" být považován, jakožto básnický vrchol *zdravým již historickým realismem* zlepšeného románopisectví o „svatém Graalu", jsou snad Camoënsovi „Lusiadové" podobným, ač již méně u všeobecnou známost vešlým básnickým vrcholem námořnických a vynálezčích románů druhu Amadisského. Avšak hlavní literarhistorická důležitost těchto, v šestnáctém století v Portugalsku a Španělsku povstalých románů záleží v tom, že ony byly příčinou a pohnutkou *Cervantesovi k sepsání jeho „Don Quixota"*, který víc než kterékoli dílo španělské literatury stal se majetkem veškerého vzdělaného světa, a jest dosud osobou i u méně vzdělaných čtenářů příslovečnou. Každé to naduté dobrodružství, jež Don Quixote, čtením rytířských románů ve fantasii podnapilý, na svých cestách hledá, a jež chladnokrevná prosa každodenního ži-

vota tak nemilosrdně v směšnost obrací; již jmeno jeho „Smutný“ (Tristan nebo Isai le Triste), jež však čtenáře stále nutí k smíchu; ten věčný strach jeho před nějakým zlovolným čarodějníkem; ta vesnická hospoda, v níž Don Quixote vidí hrad; štítonoš jeho Sancho Pansa, podobný Morgantovi nebo Gandalinu, štítonoši Amadise Galského; ta milenka Don Quixotova Dulcinea de Toboso, již zná „smutný“ rytíř jen podle pověsti, a již předce věrně miluje a hledá; to znamení po matce, jež prý Dulcinea má na těle; poražení obrů, kteří jsou ale v skutečnosti větrné mlýny; krvavá vražda vinných měchů atd. atd.: to vše jest teprv srozumitedlné, a vynikne úplně ve své komičnosti jen, když čtenář Don Quixota zná více méně rytířských románů ze 16ho nebo starších století. Kromě toho je v Don Quixotu každé chvíle řeč o těchto románech a poměrech i osobách v nich obsažených, zvláště o Amadisu Galském, a jeho zapřisáhlém nepříteli Arkalausovi, o rytíři slunečném (caballero del Febo), o hojivém balšámu rytíře Železoramenného (Fierabras), o Rugelu Řeckém a pastýři Darinelovi, o „Roldanovi“, o králi Artušovi a založení řádu „okrouhlé tabule“, o lásce Ginevry k „Lancelotu“ od Jezera. Když se chce Don Quixote po třetí vydati na bludnou pouť, porovnává se s největšími hrdinami rytířských románů. „Kdo byl čestnějším a udatnějším nad Amadise Galského?“ praví k svému holiči. „Kdo rozumnějším nad Palmerina Anglického? Kdo zdvořilejším a vlídnějším nad Tirante Bílého? Kdo zamilovanějším nad Lisuarte Řeckého? Kdo větším rváčem a častěji porvaným nad Belianise? Kdo neohroženějším nad Periona Galského? Kdo odvážnějším u vyhledávání nebezpečí nad Felixmarta z Hyrkanie? Kdo přímějším nad Esplandiana? Kdo smělejším nad Cirongilia Thrackého? Kdo statečnějším nad Rodamonta? Kdo moudřejším nad krále Sobrina? Kdo odhodlanějším nad Rinalda? (v „Zuřivém Rolandu“), Kdo více nepřemoženým nad Rolanda? Kdo šlechetnějším a dvornějším nad Rugiera (v „Zuřivém Rolandu“), od něhož rod svůj dle Turpinovy kosmografie odvozují vévodové ferrarští? Všickni ti byli

putující rytíři, lesk a sláva stavu rytířského." V šesté pak kapitole dílu prvního popisuje Cervantes knihovnu Don Quixotovu, záležející ze samých takových rytířských románů. „Amadise Galského", jejž farář jakožto praotce celé řady ostatních chce rovněž odsouditi k ohni, zachrání holič, poněvadž prý je předce „ze všech nejlepší". Všecky ostatní romány knihovny Don Quixotovy vyhazují se oknem na dvůr, ustanoveny jsouce k smrti plamene, „las Sergas (εργα) de Esplandian", dále „Amadis Řecký", „Olivante de Laura", „Florismarte de Hyrcania", „Rytíř s křížem" (Caballero de la cruz), „Belianis". Jen román nazvaný „espejo de caballeria" (zrcadlo rytířství) o rytíři Rinaldovi z Montalbana odsoudí se k vyhnanství ze země, „poněvadž tvoří část básnických výmyslův znamenitého Mattea Bojarda a křesťanského básníka Ludvíka Ariosta." Rovněž chválí Cervantes v „Don Quixotu" oba romány „Palmerinů", poněvadž prý první je dosti dobrý, spisovatelem pak druhého rozumný jakýs král portugalský. „Také „Tirante Bílý" chválí se co kniha rozumná. Celkem měl však nesmrtedlný „Don Quixote" Cervantesův ten úspěch, že všecky možné knihovny tehdejší šlechty očistil od rytířských románův, odsoudiv je k osudu horšímu, než ohni, k zapomenutí. Jestliže Richelieu, třicetiletá válka v středu Evropy a revoluce anglická učinily *politicky* konec romantice, *literarhistoricky* vzala ona konec Cervantesovým „Don Quixotem", jehož první výtisk nese datum r. 1610. Jeden z hlavních ovšem půvabův světoznámého Cervantesova románu jest jeho poëtičnost, hluboká idea skrývající se na hloubí této, řekli bychom, tragickosatyrické skladby. My cítíme, že tento Don Quixote bloudící světem po rozličných přeludech bláhové své mysli, kteréž skutečnost s neuprosnou bezohledností ruší, je typus *člověka* vůbec, ba ještě více, my cítíme nejednou, že to básník sám, an jaksi *sama sebe* ironizuje bezmilostnou tou analysí prosy života, sahající chladnou rukou do ideálů blouznivého, ale dobromyslného ubožáka. Usmívajíce se těm bludným, a vždy

zas zmařeným cestám „rytíře smutné postavy" posmíváme se věru často samým sobě.

O ostatních epických skládáních středověku nemnoho povinni jsme psáti, poněvadž v nich přese všecek zevnějšek „rytířský" předce jen méně samostatně vyniká vlastní duch romantiky. Jsou to především rýmované, a později rovněž na jazyk nevázaný přebásněné pověsti z doby *antické.* Ta zvědavost ušlechtilého rázu, hluboce člověku vrozená, dověděti se, cokoli možno, o životě a dějích předkův třebas nejvzdálenějších, byla původem těchto románů, opět nahražujících nedostatek historie co přísné *vědy.* Také zde, jako byly při románech Rolandovských a Artušovských latinské kroniky Turpinova a Geoffreyova pramenem hlavního děje románového a pozdějších přímyslů, sloužily za první základ rýmovaného vypravování rozličné latinské kroniky. S obsahem pak kronik těchto zacházeli středověcí veršovci svým primitivním způsobem. Přivedli hlavní děj bez uměleckého odstínění jeho částí do rýmů, více méně přesných, větším dílem na veršové páry zavěšených, a celý detail vyličovací a popisovací provedli divoce anachronisticky, oblekajíce z nedostatku archaeologické vědy celý římský a řecký starověk na „rytířský" lad. Sem především se táhne, co jsme svrchu ve všeobecném úvodu do epiky pověděli o estetické oprávněnosti anachronismu. Čím zevrubněji my nyní známe i Homera i Virgila i historii a archaeologii starého věku, tím naivnější nám vyhlížejí středověké romány o válce Trojanské a o Aeneasovi, kteréž co do básnické ceny arci nizounko stojí pod Virgilem nebo Homerem, a v nichž ani antické ani středověké poměry nezrcadlí se dosti názorně. Zvláště mythologie chránili se z náboženských příčin středověcí epikové. Mají tudíž romány tyto arci svou cenu jazykovědeckou, cena jejich literarhistorická je malá.

Prameny, z nichž středověcí skladatelé pověsti *o pádu Troji* čerpali, byly především kroniky připisované Daresu

Frygickému a Diktysovi z Krety. Dle způsobu u středověkých spisovatelů obvyklého, vydávati nově vydaný rukopis za dílo nějaké autority, napsal spisovatel neznámý někdy asi v 5tém století po Kr. latinskou kroniku o „pádu Troji", a vydával ji za latinský, od Kornelia Nepota pocházející překlad prastarého řeckého spisovatele Darese z Frygie. Jiný ještě mnohem pozdější spisovatel latinský připisoval původ díla svého o trojanské válce, po nejvíce z Homera čerpaného Diktysu Kretenskému, vrstevníku krále Idomenea z Krety. Tito domnělí „Dares a Diktys", barbarskou latinou sepsaní, jsou prameny, dle nichž francouzský trouvèr *Benoit de Sainte-More*, na dvoře anglických králů žijící, napsal v 12tém století svůj román o „*trojanské válce*" v krátkých osmislabičných verších, po párech rýmovaných. Avšak rýmovaný tento román byl opět otcem nové kroniky latinské, r. 1287 od Vlacha *Guidona de Colonna* napsané, jež veškeré hrdiny trojanské přeměnila na středověké rytíře, a vůbec trojanskou válku pojednávala jako hotový fantastický román. Celá řada francouzských zpracování povstala dle tohoto vzoru, a požívala až dlouho do 16ho století u čtenářův obliby. Naše české prosaické zpracování „letopisův trojanských" je psáno správnějším a i s poëtického zřetele skvělejším jazykem, než kterákoli jiná česká kniha 15ho věku. Jak rozšířeny byly prosou psané „Letopisy trojanské", je vidět z toho, že to byla *první tištěná kniha česká* (r. 1468 v Plzni), a že rovněž: „Recuyell of the historyes of Troye" byla *první tištěná kniha anglická*, od patriarchy anglického tisku Caxtona r. 1471 vydaná. Oblíbenost svou u českých čtenářův podrželi tito staří „letopisové trojanští" až do začátku nynějšího století.

Jiný z antické historie čerpaný román je o *Alexandru Macedonském*, zvláště pro naši starou českou literaturu zajímavý, poněvadž česká „Alexandreida", ač jeden z nejstarších zjevův romantického básnictví v Čechách, vyniká vzácnou jinak v českých veršovaných středověkých skládáních plností a správností rýmů. Pramenem nejstarší ze všech rýmovaných Alexandreid, francouzské, napsané r. 1184 je rovněž latinská

kronika, která jsouc překladem ze středověké řečtiny, vydává se za dílo Kallisthena, vrstevníka Alexandra Velikého a průvodce jeho při četných válečných taženích. Řecké zpracování kroniky této přijalo do sebe celou řadu perských pověstí o Alexandrovi, odkudž ta fantastičnost četných středověkých Alexandrovských románů. První již dotčené francouzské zpracování rýmované je společná práce trouvèrů *Lamberta li Cors* a *Alexandra de Bernay*. Pro literaturu francouzskou má skladba tato tu zajímavost, že od ní jmeno má verš „alexandrinský“, ve francouzském básnictví doby klasické všévládný, jehož dle domnění francouzských pozdějších básníkův v „Alixandru“ Lamberta li Cors poprvé bylo užito. Verš tento dlouhý s caesurou v prostředku je vzácnější ve středověku vlastním, ač verš německých „Nibelungů“ velmi je podoben verši francouzského Alixandra, avšak v století 16[tém], jakož jsme při lyrice viděli, užíváno ho velmi často. Veršování i rýmování nejstaršího francouzského „Alixandra“ svědčí o veliké technické zručnosti, neboť jest soustavy *monorýmní*, vyžadující stejný rým po odstavcích třebas 20‘ až 30 řádkův dlouhých. Vizme malou ukázku:

Moult fu biaus li vregiers et gente la praële
moult souëf i flairoient radise et canele
garingaus et encens, chitonaus de Tudele:
ens en mi liu del pré et une fontainele,
li ruisiaus estoit clers ot blanque li gravele . . .
el vregier lor avint une mervelle bele,
que desus cescun arbre avoit une pucele,
il nen i avoit nule sergante ne ancele,
mais toutes d’un parage, cascune ert damoisele,
le cors orent bien fait, petite la mamele,
les ious vairs et riants, et la color novele;
plus est espris d’amor ki voit la damoisele,
que s’il ëust le cuer bruï d’une estincele atd.

„Velmi krásný byl ten sad a rozkošný pažit, množství tam kvetlo rostlin, skořice, kadidla a koření Tudelského; u prostřed pažitu vodojem, a průhledné potůčky a blýskavý písek . . . sad pak choval v sobě sličný div, neboť pod každým stromem stála dívka, žádná sprostá a služebná, ale

všecky urozené, každá z nich byla slečna těla velmi sličného, útlých ňader, očí jiskřících a úsměvu plných a svěží pleti. Více láskou byl roznícen, kdo jednu tu děvu spatřil, než kdyby se mu srdce bylo jiskrou zňalo" atd.

Dle latinské rýmované básně, složené francouzským trouvèrem Walterem z Chatillonu, napsal ve verších rovněž dlouhých, šestnáctislabičných, caesurových, kastilský básník 13ho století *Juan Lorenzo Segura* „Alexandra" *španělského*, čili určitěji kastilského. Alexandr u Segury, dříve než nastoupí válečné tažení do Persie, jest pasován na rytíře, při čemž obdrží kouzelný meč, Vulkánem zhotovený, a pás, na němž pracovala „dama filosofie" atd. Když se Alexandr válečně blíží k Jerusalemu, dá biskup Jerusalemský, aby krále zdržel od útoku na město, sloužiti velikou mši atp.

Německé rýmované zpracování „Alexandra" od minnesängra nazvaného „*kněz Lamprecht*" jest jedno ze starších ještě skládání dvorského básnictví německého, a jeví ve všech kusech básnického začátečníka. — Prosaický román o Alexandrovi po francouzsku, po *česku* a v jiných ještě jazycích byl napsán v 15tém století.

Že arci kromě rýmovaných skládání o „Alexandru" ze středověku na nás došlých, neřku-li kromě těchto zde uvedených, látka tato ještě nepoměrně častěji zpracována byla až do 16ho věku, o tom máme ku př. svědectví prvního anglického básníka Chaucera, an ve svých „Canterbury tales" píše:

The storie of Alexandre is so commune,
That every wight, that hath discretion
Hath heard somewhat or all of his fortune.

(Historie o Alexandrovi je tak zevšeobecnělá, že každý ťulpas jen jakýchs takýchs vědomostí něco nebo všecko ví o jeho osudech.)

Třetí pramen románů ze života antického byly příhody *Eneáše*, jak je vypisuje Virgil. Žádný z básníkův starého věku nebyl v nejtemnějších dobách středověku tou měrou znám a proslulým, jako Virgil. Byl, aniž se ví, z jaké příčiny, považován za „kouzedlníka", a sice v starém podání bul-

harském zrovna tak jako v Německu, kde kancléř císaře Otona IV. Gervasius sepsal v 13tém století celou knihu o kouzlech Virgilových; a ve Francii i Anglii, kdež jak ve francouzském tak anglickém jazyku napsán byl „Život Vergiliův", plný čar a kouzel. Zdá se, že *věda* v nejširším slova smyslu, zejmena přírodověda a „kouzedlnictví" byly v barbarských dobách středověku pojmy skoro totožné, neboť i Horac je dosud u sprostého lidu italského znám jako „kouzedlník". Když Dante psal svou „Komedii", byl Virgilius osoba veleznámá, a italský básník ukázal, kterak on pochopoval Virgila co muže země i nebe znalého. Bylť tedy Virgil v středověku vlastně více znám, než jeho báseň „Aeneida". Poëtickým krásám této nebylo rozuměno, a učiněn z obsahu jejího rytířský román dle obyčejné v středověku manýry. Tentýž v Anglicku žijící trouvèr francouzský, *Benoit de St. More* napsal rýmovaný román o „Eneáši" ve verších osmislabičných, do párů rýmovaných. Dlouhotvárné popisování lásky Lavinie k Eneáši je nejpodstatnější stránka románu. Po *německu* napsal „*Eneit*" dle tohoto vzoru *Jindřich z Veldeke*, jeden z nejstarších německých minnesängrů.

Jakož pak poësie italská látky v středověku běžné zpracovávala s vkusem umělecky nejvíce vyspělým, v skvělém básnickém slohu a v zvučných oktavových slokách, snažil se jeden z prvních duchů italských, *Bocaccio* i látky antické využitkovat pro zdokonalenou epickou formu italskou. Napsal v pěkných stancích svou „*Teseidu*", která pro historii literatury italské má ten význam, že dle všeobecného domnění sloky stancové, později tak zevšeobecnělé v Italii, Španělsku a i v Anglii, poprvé tu užito. Avšak antické látky byly mnohem méně v duchu doby, než Roland a Artuš. „Teseida" se přes všecky přednosti své versifikace neujala. Jiným, na pohled nepoměrně nepatrnějším dílem, sbírkou kratičkých povídek, bylo souzeno Janu Bocacciovi dostati se vedle Danteho a Petrarky do slavného trojlístku zakladatelů italské literatury. Jeho „Decamerone" vede nás k původu středověkých novel a povídek.

Novelly a pověstky v středověku.

Středověk, který v tak mnohonásobném ohledu podlehal vlivu kulturně pokročilejšího Východu, obdržel od něho i zvyk vypravování krátkých, ale vtipných povídek z všedního života. Vypravování povídek tvoří na Východě zvláštní zrovna výživu lidí, kteří mají chuť a prázdeň ku sbírání takových anekdotových pokladů, a úplnost pohostinství vyžaduje tam kromě dobrého stolu a pohodlného umyvadla tušim také vzájemné vypravování krátkých, ale poutavých povídek. Zvyk tento přenešen byl záhy do Evropy, a za dlouhochvílného a osamělého života oněch dob se musel alespoň stejně rychle, ba bezpečněji ujímat, než přednášení nebo čtení tisícoveršových románů. I při našich veselých společnostech patří ostatně vypravování anekdot k oblíbeným záluskům.

Společenské tyto povídky, původ našich novell, jsou vlastně v jakémsi odporu s běžnou romantikou rytířských románů. Jeviště minulosti je tu nahraženo přítomností, čáry a kouzla zastupují *vtipné výmysly a náhody*, a sice tak vtipné a duchaplně vynalezené, že sloužily dlouho dramatikům, zvláště písatelům komedií co pramen překvapujících zauzlení. Hlavní tušim působce i učitel při této vynalezavosti, tomto umělém zauzlování lásek a příhod byl život *skutečný*. Jen v tom jsou tyto povídky příbuzny rytířské romantice, že pěstují stejně výdatně smyslné sceny lásky, zvláště pak klamání manželův chytrými a vynalezavými manželkami. Které zrovna doby povídky tyto povstaly, nelze tušim zjistiti. Již v nejstarší středověké literatuře, totiž provensálské, nachází se povídka takového druhu asi z první polovice 13ho století, nazvaná po provensálsku „nova“, což arci odpovídá pozdějšímu italskému „novella“, ačkoli povídka je ještě rýmovaná. Název její jest „*Flamenca*“. Flamenca je manželkou hraběte Archimbalda Bourbonského, kterýž je však vzor starého žárlivce, an dá manželku svou zavřít do věže, aby nikdo k ní nemohl; jen do kostela dovoluje jí chodit. O této

ukrutnosti slyší Vilém z Neversu, mladý rytíř, jenž uzavře v mysli své, že ubohé dámě bude mstitelem. Dá se ku knězi na zámku Archimbaldově co kostelník do služby, a posluhuje mu při mši. A zde pomocí jednotlivých šeptaných slov, s telegrafickou krátkostí pronešených, vstoupí za prostřednictví ovšem Flamenciny komorné Markety, s dámou v tak důvěrnou korespondenci, že si s ní umluví milostnou schůzi v domácí lázni, při čemž ubohý manžel, nic netušící, stojí venku na stráži, maje klíč k lázni ještě k tomu ve vlastní kapse. Takové zlé užívání nejposvátnějších obřadů k hříšným intrikám může v první polovici 13^{ho} století být připsáno ještě na účet provensálských náklonností „kacířských“, avšak u Bocaccia je už dosti obyčejné. Podobných povídek ze *všedního života přítomnosti*, tklivých i rozpustilých napsáno mnoho od francouzských trouvèrů, a nazývaly se francouzsky „fabliaux“, báje. Účel jejich byl arci především zábava posluchačův. Avšak dosti často působily při rozšiřování novell a fabliaux také rozličné příčiny *politické*, zlomyslné anekdoty vytahovány na světlo ze života jednotlivých osob mocných, ale neoblíbených, tak že, jako novověk francouzský je dle slov francouzského jakobinského básníka Chamforta „despotism zmírněný chansonou“, středověk nazýván byl „aristokratismem zmírněným novelami a fabliaux“ všeho druhu. Jedna z nejkrásnějších, arci všeliké satyry prázdných novel francouzských je „*Aucassin a Nicolette*“, roztomilý to obrázek, jejž bychom, až na těch několik atomů smyslnosti, však velmi delikátně vtroušených v pásmo děje, chtěli porovnati přímo s „Pavlem a Virginií“ století 18^{ho}. Aucassin, mladec rytířský, miluje nejněžnější a nejvěrnější láskou Nicolettu, která na dvoře otce jeho žije co sprostá služka, byvši někde ve válce zajata. Otec zbraňuje té lásce, a dá Nicolettu zavříti do věže, syna svého však drží zavřeného v jeho komnatě. Avšak oběma podaří se ujíti z vězení, načež se po dlouhém bloudění v blízkém lese sejdou. Konečně se ukáže, že Nicoletta je dcerou sultána Kartágského, a Aucassin ji co princeznu pojme za manželku. Francouzská tato povídka

má tu literárhistorickou zvláštnost do sebe, že je psána střídavě veršem a prosou, důkaz to vlivu arabského, kde takové střídání bylo v středověku dosti prý obyčejné. Viz také Danteho „Vita nuova“. I novoromantika, jako ku př. německý básník Wieland, chtěla tuto zvláštní formu veršoprosaickou přivést zas k platnosti, avšak celkem zůstává v našich povídkách takové střídání formy neobvyklou zvláštností.

Některé takové, zvláště případné povídky kolovaly asi ústně i písemně daleko široko, neboť při častých poutích a válečných taženích do svaté země byl styk i mezi Západem a Východem, i mezi jednotlivými zeměmi velmi čilý. Tak se na př. v českém rýmovaném skládání obsahu náučného, nazvaném *„Desatero božích přikázání“*, pro poznání mravův onoho věku velice drahocenném zbytku staročeské literatury (ze 14ho století), nacházejí vtroušené dvě takové „pověstky“, jak je spisovatel český jmenuje, mající příbuznost velmi dalekou. Obě — při rozboru přikázání 6ho o ženě „svodnici“, a při přikázání 9tém o uschovaném sudu oleje — mají shodnost nepochybnou s dvěma povídkami z „tisíc a jedné noci“. Nejspíše nalezl český spisovatel „Desatera božích přikázání“ tyto dvě „pověstky“ v některém z latinských spisů tehdejších, takové krátké povídky obsahujících, „Gesta Romanorum“ nebo „Disciplina clericalis“.

Hlavní totiž pramen, jenž rozšíření takových novellek nebo-li „pověstek“ v středověku zprostředkoval, byla opět kniha latinská, nazvaná „Gesta Romanorum“, a sepsána v století 14tém nejspíše ve Francii. „Skutky Římanův“ však, jak titul knihy zní, v ní hledati by bylo marné. Jest to sbírka povídek světských, a také legend i duchovních pověstí původu arabského, perského a arci i římského, avšak s nejfantastičtějšími přímysly kouzel a čárů zcela dle vkusu oné doby. Podobný spis latinský obsahující povídky a bájky je jakéhosi Petra Alfonse, španělského žida na křesťanství pokřtěného, s názvem „de disciplina clericali“. Podle těchto latinských vzorů a ještě starších arabských napsal kastilský princ *Juan Manuel*, vnuk krále sv. Ferdinanda a bratrovec krále Alfonse

Moudrého, svého *„hraběte Lukanora“* (el conde Lucanor), sbírku to rozličných vtipných a karakteristických povídek i životních zkušeností dle způsobu asi pozdějšího „Decamerona“ nebo Chaucera, z kteréž anekdotní pokladny čerpali, jako z rozličných francouzských „fabliaux“, četní pozdější spisovatelé. Jako francouzské „fabliaux“ mají i španělské „fablety“ za podklad starší vzory arabské. Jedna z nejkarąkterističtějších povídek v „hraběti Lukanoru“ na př. je tak nazvaná „maurická svatba“, která je tak podobná obsahem známé Shakespearovské veselohře „Skrocení zlé ženy“ (Taming of the shrew), že není ani nejmenší pochyby, že Shakespeare nějakým prostřednictvím „hraběte Lukanora“ nápodobil. Rozličné vtipy a anekdoty, připisované dvornímu bláznu našeho krále Jiřího, Palečkovi, mají své prameny v podobných „Lukanoru“ povídkách a „fabliaux“. Ještě známý román francouzského románopisce Le Sage „Gil Blas de Santillana“ obsahuje jednotlivé vtipné „příklady“, které spisovatel dle vlastního svého udání čerpal z „Bájek Bidpajových“, které však skutečně nalézti lze v „hraběti Lukanoru“. Tak spisovatelé středověcí bez velkých okolků dlužili se druh od druha.

Mnohé z těchto starších arabských jakož i latinských „pověstek“ z „Gesta Romanorum“ a z „Disciplina“, rovněž i mnohé z francouzských „fabliaux“ přijaty jsou do první *italské* sbírky, nazvané „Il novellino“, předchůdce to *Bocacciova „Decamerona“*. Úspěch, jejž jmenovaný básník a učenec italský měl se svou světoznámou sbírkou novelek „desíti dnů“, překypujících při vší bezuzdnosti své vtipem, důmyslem a invencí nejvybranější, dokazuje, jak povídačky tohoto druhu hověly vkusu 14ho století. Celý roj nápodobitelův vyhrnul se za Bocacciem, především v Italii, *Sachetti*, *Masuccio di Salerno*, *Sabadino*, *Agnolo Firenzuola*, *Girolamo Parabosco*, *Straparola*, *Bandello* atd., a i ve Francii, kdež náležejí mezi nejznámější *„Povídky královny navarské“ Markety z Valois*, nazvané podle „Desítidenníku“ Bocacciova „Sedmidenník“. Všichni tito spisovatelé novell zas druh od druha opisovali,

měníce jen maličkosti, anebo upínajíce skandalosní nějaký příběh z oboru lásky, kdes ze blízka známý, na nějakou osobu hodně vzdálenou. Tak na př. vypravuje Bandello v jedné ze svých novell o jistém šlechtici *českém*, jenž měl kouzedlný obraz, ukazující podle změny barev každou novou nevěrnost jeho ženy. Anglický dramatický básník Massinger, jeden z následovníků a nápodobitelů Shakespeara v 17tém století složil podle Bandellovy novelly drama s názvem: „The picture“ (obraz), v němž český šlechtic, jmenem Matěj, obdrží od učence jmenem Baptisty, takovýto obraz. Také naše stará anekdota známá podle slov: „Jako doma, pane Matěj“ souvisí s jednou z novell Bandellových, kde rybář jakýs pohosťuje krále Marokánského, neznaje hosta svého. Ještě jiná stará pověst česká má dle vší pravděpodobnosti původ svůj ne sice v „novele“ jakés, ale předce v starší „pověstce“, jež přešla do staroněmecké básně „Gudrun“. Název Schwarzenberského zámku „Orlík“ má totiž dle dávné pověsti příčinu svou v tom, že rytíři v této krajině bydlícímu náhle odcizeno bylo dítě, kteréž pak šťastný otec po dlouhém hledání nalezl v *orlím* hnízdě na skále živé a zdravé. Podobně v německé „Gundrun“ porodí irskému králi Sigebantovi manželka jeho dítě, jež dravý pták při slavnosti jakés unese a zaletí s ním do hnízda, kdež vedle mláďat svých je uloží. Takových paralel někdy arci méně zajímavých a důležitých, bylo by v rozličných středověkých pověstech celé množství nalézti.

My se do zevrubnějšího porovnávání, rozebírání a karakterizování těchto rozličných sbírek novell pouštěti nemůžeme, ačkoli ku všestrannému porozumění a posouzení zvláště dramatické literatury pilné studium starých novell jest věcí nezbytnou. Jak literárhistorickými kritiky na jisto postaveno, čerpali z nich nejen Shakespeare, ale i jeho pozdější nohsledové angličtí, Beaumont a Fletcher, dále Lope de Vega, Molière (George Dandin, Škola mužův, Bezděčný lékař) a jiní. Mnoho v dějinách dramatické literatury je v tomto vzhledě už na jisto postaveno, ale všelicos tu bez-

pochyby možno ještě doplniti. Pěstování pak takových vtipných, žertovných nebo i poučných noveletek trvalo i dlouho po ukončení staré romantické doby, a neustálo vlastně nikdy. Lafontaine při sepsání svých lehkokrevných a lehkomyslných „Contes et fabliaux“ (Povídky a pověsti) okrádal Bocaccia, královnu Navarskou, Ariosta a celou řadu jiných, a i německý Gellert, nepoměrně solidnější, ale také nepoëtičtější než Lafontaine, dále Bürger (Der kaiser und der abt), Schiller (Der gang nach dem eisenhammer) atd. dlužili se z bohaté zásobárny starých středověkých novell.

Avšak dva z básníkův staré ještě doby romantické nelze pominouti při tomto přehledu vlivu italské novellistiky a Bocaccia, poněvadž náležejí nejmladší a při tom nejzajímavější z tehdejších literatur, anglické. Jsou to *Chaucer* a *lord Spenser.* Již název nejdůležitějšího spisu, jejž „otec anglického básnictví“ a důvěrný přítel Wikleffův, Chaucer krajanům svým zůstavil, naznačuje, v které škole se učil. Nazvalť skládání své: „Canterbury tales“ (Kanterburské povídky). Ale i způsob, jak tyto různé novelky v jedno svázal, je rovněž nápodoben podle „Decamerona“. Jako v „Desítidenníku“ Bocacciově sejde se za příčinou moru ve Florencii vznešená společnost v jistém letohrádku, aby na obecné neštěstí zapomněla střídavým vypravováním veselých a rozpustilých povídek — motiv to sice odporný, ale psychologické pravdy nikoli prostý — tak jsou Chaucerovy „Kanterburské povídky“ v hromadu svázány základním motivem podobně frivolním, karakteristickým pro poměry středověku. Devět a dvacet poutníků nejrozličnějšího stavu a povolání chystá se na pouť k zázračnému obrazu sv. Tomáše Kanterburského, a tu v hospodě Southwarkské navrhne jim hospodský, aby ukrátili si čas pouti vypravováním rozmarných povídek, tak aby každý dvě na cestě k poutnickému městu a dvě na zpáteční cestě vypravoval, ten pak, kdo by se vyznamenal nejlépe vtipem, aby pohostěn byl na společné útraty všech. Povídky, které tito nábožní poutníci na to vypravují, jsou velmi zhusta rozpustilého Bocacciovského způ-

sobu o nevěrnostech žen a manželek, dvě z nejnezbednějších — o očarované hrušce v zahradě a starém slepém manželi, a druhá o kolébce mezi postelemi — jsou s malými změnami úplně dle „Decamerona“ spracovány. Rovněž upomíná na „Decamerona“ něžná a poëtická povídka o trpělivosti krásné Griseldy. Jiné své Kanterburské povídky skládal Chaucer zase podle ostatních spisů Bocacciových. První povídka — rytíře poutníka — je skrácená „Theseida“, a opět jiné opírají se o Bocacciovo latinské dílo: „De casibus virorum illustrium“ (o osudech znamenitých mužův). Jako jiné sbírky novell obsahují — podivná to směsice — také „Canterbury tales“ i legendy o životu svatých, jako sv. Cecilie, ba i dvě zvířecí báje. Časové modě pozdního středověku, o níž jsme již při lyrice mluvili a budeme ještě zevrubněji mluviti později, modě totiž uváděti personifikované vlastnosti co živé osoby, hověl Chaucer v povídce o Melibeovi a jeho ženě „Rozvážnosti“ (Prudentia) a dceři „Moudrosti“ (Sophia). Také v tom je Chaucer synem doby své a žákem Bocaccia, že se velmi často obrací proti zlořádům tehdejšího kněžstva, zvláště mnichů. Musela být dle současné literatury soudě veliká kněžstva znemravnělost v 14tém století. Vždyť i náš český spis již citovaný, a směrem svým veskrze nábožný „o desateru božích přikázání“ vytýká kněžím své doby, že hříchy odpouštějí za peníze, že

křivě na zpovědí súdie
snadně hříchův zbavujíce,

a napomíná je takto:

Věz to, kněže i bosáku (mniše),
křížovníku i ty žáku,
což kdy na lidech vylúdíš,
zloděj jsi, a smyslem blúdíš.

Vracejíce se k Chaucerovi, musíme jakožto přední zásluhu a originální přednost básnickou vytknouti jeho výtečnou *karakteristiku* uvedených osob. Tentýž zdravý realism, svědčící o velice bystrém pozorování života, jejž shledáváme při nejgeniálnějším kresliči povah lidských, Shakespearovi,

a v němž vůbec Angličané jsou mistři, tentýž nevyčerpatedlný humor, jehož anglické básnictví má tak skvělé zástupce v Sterneovi, Swiftovi a j., lze nalézti hned u prvního anglického básníka, Chaucera. Mladý dvacítiletý panic, jezdící pěkně na koni a celé noci zamilovaný, an umí „básnit, deklamovat, číst, malovat a tancovat“; abatyše, která „v kostele zpívá nosem“ a při tabuli tak „ozdobně jí, že jí nikdy neukápne kapička, a při tom čistě si utírá pysk“; mnich, který umí „pěkně kázat, manželské sňatky uzavírat, je v přízni u mladých žen, jimž velmi zdvořile odpouští hříchy, i malé jen pokání dává těm, kdož štědře platí, konečně výborně zná všecky vůkol hospody a sklepníky“; dále študent, „sedící na vychrtlém koni a sám hladový a vychrtlý s ošumělým kabátcem, poněvadž všecko vydá na drahé knihy“, farář líčený z opozice proti mnichům velmi příznivě, co pravý apoštolův stoupenec; mlynář „s bradavicí na nose, na níž stojaté chlupy, jako štětina na uších svině“ atd.: to jsou samé figury ze života, líčené slohem dle způsobu doby ne sice zrovna hledaným, ale plným humoru a realistické určitosti, samé pravzory pozdějších mistrů Shakespeara a Hogartha. Chaucer své dílo „Canterbury tales“ bohužel nedokončil. Dle všeho vypočítal básník celek díla svého na 120 povídek, avšak dokončeno jich jen 24, tak že řada vypravování neprojde ani jednou do kola. Veršovací forma u Chaucera je rozličná; některé kusy pozdější psány jsou v osmislabičných slokách italským „stancím“ podobných. Povídka o Melibeovi je dokonce v prose.

V Chaucerových „Kanterburských povídkách“ je vlastně nemnoho romantiky. Jsou to „novelly“ v nejvlastnějším smyslu slova, líčení poměrů na tehdejší dobu moderní, všude vane vzduch reformatorského století 15^{ho}. Ba na jednom místě, při povídce o Topasovi, jíž básník jaksi sobě samu co vypravovateli do úst klade, zdá se, že se běžným tehdáž romancím minstrelů i posmívá. Za to skrz na skrz romantikem a sice jedním již z posledních romantických epikův staré Evropy je *lord Spenser* ve své *„Faerie Queene“ (královně Vil)* dlouhé to

epické básni asi 30.000 veršů obsahující, a předce jen asi z polovice dohotovené. V listu k Walteru Raleighovi, an předchází vydání prvních tří knih „Královny Vil“, napsaném roku 1590, naznačuje anglický básník, že chtěl psáti podle příkladu Homera, Virgila, Ariosta a Tassa epickou báseň „jež měla šlechtice anglické uspůsobiti k ctnosti a šlechetným mravům.“ Intence to tedy u porovnání s Chaucerovými povídkami co nejseriosnější. Co do rozsáhlosti práce své a jisté rozvláčnosti vypravování následoval lord Spenser skutečně staré trouvèry, neboť i on, kdyby byl celých 12 knih své „Královny Vil“ dokončil, byl by to byl musel dotáhnouti na plných 60.000 veršů, jako Chretien de Troyes. Povážíme-li, že nejskvělejší rytířský epos staroromantické doby, „Osvobozený Jerusalem“ čítá jen čtvrtinu toho, asi 15.000 veršů, můžeme si při tom představiti rozsáhlé rozměry plánu „Královny Vil“, která i co do této stránky byla romantická, nápodobujíc délku vypravovacích básní orientálních. Také co do obsahu a jednotlivostí je „Královna Vil“ pravou dcerou staré romantiky. Jednou z hlavních osob je král Artuš, vedle něho čarodějník Merlin, jiný rytíř má jméno nám z Rolanda již známé „Turpin“, a všude na těch bludných z Ariosta nápodobených cestách po očarovaných ostrovech, kolem „pramenů života“ a „stromů života“ je množství čarodějnic, draků a netvorů, s nimiž bludní rytíři podnikají vítězné boje. Jen v tom učinil Spenser jistý pokrok proti běžným rytířským románům, že sleduje alegorizující způsob své doby dal románu svému hlubší jaksi smysl, představiv v rozličných těch osobách a netvorech zalegorisované *idei*. Tomu nasvědčují symbolická jména, vlašsky, francouzsky nebo latinsky usmyslená, jednotlivých osob. Jeden obr slove „Orgoglio“ (Pýcha), Saracen jeden má jméno „Sanfoy“ (Nevěra), jiný Sansloy (Nezákonnost), potvora jedna se zove „Chtíč“, jiný obr má jméno „Grantorto“ (Velezlo), čarodějnice se jmenuje „Netrpělivost“, královna Vil pak, jménem „Gloriana“ (Slavná) není než personifikace královny Alžběty. Básník rozličné motivy starých romantikův

tak si osvojil, že na př. bludná princezna „Una“ (personifikace bezpochyby církve) pouhým pohledem svým odzbrojí lva, jenž jí nápotom co stálý průvodce následuje — patrná to reminiscence na Iveina. Za to upomíná rozdělení celého díla na hromadnou formu *novell*, neboť každá kniha tvoří o sobě zvláštní povídku čili legendu, v níž se představuje vždy jiná z čelných ctností, Svatost, Střídmost, Čistota (opět poukázání k panenské královně Alžbětě) a t. d. ve svém zvláštním v životě působení. Všecky pak ty legendy, jichž dle plánu básníkova mělo býti dvanáct (druhá polovice šesti legend nebyla básníkem dokončena) jsou svázány v jednotu osobami krále Artuše, toho jaksi pravzoru *vlasteneckého* anglického krále a „královny Víl“ Gloriany. Celá tato báseň v devítiřádkových stancích složená, jež se odtud „Spenserovskými stancemi“ nazývají, má sice pěkné jednotlivosti, skvělé popisy bojů, závažné, o skutečné zralosti básníkově svědčící sentence, avšak fantastický romantism její spojený- ještě k tomu s nebásnickou allegoričností nedal dílu Spenserovu ani za života básníkova dospět k žádné pravé populárnosti, tím méně pak jest takový způsob básnění záživným pro realistický vkus náš. A předce ještě téměř půl století po Spenserovi a asi 30 let po Don Quixotu hodlal Milton, dříve než mysl svou k „Ztracenému ráji“ obrátil, obrati si za látku nějaké větší epické básně „krále Artuše.“ Tak hluboké kořeny byla romantická báje zapustila v mysle tehdejších básníkův i čtenářův.

Vrchol epiky rytířské v Tassonově „Osvobozeném Jerusalemě“.

Seznali jsme, kterak a za jakých podmínek dosáhla milostná poësie troubadourův svého vrcholu v Italii, a kterak nejumělejší forma milostného básnění prostřednictvím Petrarkovy autority provedla cestu po celé západní Evropě přes Španělsko, Francii, Anglii až k nejvzdálenějším Slo-

vanským končinám západu, k Držiči do Dubrovníka a Sępovi Szarzyńskému do Polska. Není podle toho, co jsme o italské vzdělanosti v této době již slyšeli, divu, že i romantika epická, zvláště pokud se nejoblíbenějšího a nejvlastnějšího svého motivu, toužení totiž po „Svatém Graalu“ týče, vrcholí v literatuře *italské.* Nejdokonalejší bez odporu báseň tohoto oboru, vzor pravého rytířského románu, a nesmrtedlný tudíž za všech pozdějších století je Torquata Tassa „Osvobozený Jerusalem“. Lord Spenser, jenž ač později než Tasso psal, a svou „Faerie Queene“ předc spíše Ariosta nápodobil, tušil dobře, že fantastické představy romantiky měly při vší nápohledné nesmyslnosti hlubší význam. On se snažil v tomto smyslu *významně* básnit, avšak poněvadž báseň jeho byla příliš příležitostná a lokální — holdování vlastní královně — a alegoričnost zase příliš hmatavá: nemohly karaktery jeho a tudíž i děj při takové netělesnosti buditi pravý interes. Ale zcela jinak odestřel Tasso clonu z toho tajemného symbolu sv. Graalu, on vylíčil *reální, historické dobytí* „božího hrobu“, tohoto původního majetku a zbožného odkazu „Josefa z Arimathie“ a zobrazil skvělý starých věků podnik, okolo něhož po dvě stě let se točily dějiny křesťanského Západu. Vytvořen velikolepý obraz, „báseň a pravda“ zároveň, báseň co do pojmutí a ozdob vedlejších, pravda co do *podstaty* děje. Ti bludní rytíři, kteří u Ariosta jako v náměsíčním lítání se honí za milenkami, a tudíž chtíce nechtíce propadají směšnosti, mají zde zcela jiný smysl a oprávněnost; i ta kouzla a čáry, v jichž moc jen Saraceni doufají, kteréž však u křesťanů zastupuje bůh a anjelé, jsou u Tassa veskrze poëticky odůvodněny; ty boje rytířské ne nudné a stejné opakování bez účele a příčiny, nýbrž všude soustavnost a zevrubné u básníka studium starožitné strategie; a konečně ta stupnice lásek od svůdného rozkošnictví v Armidě, až k nejkrásnější panenskosti v Sofronii — toť svět, jak vyhlíží skutečně, jen ozrcadlen v prismatické skvělobarevnosti poësie.

Co do času náleží „Gerusaleme liberata“ do takové doby literatury italské, kde se proti dřívějšímu příliš frivolnímu směru jevila jistá reakce. Politická katastrofa, nezbytná tato „očista“ pro každé přerůstání do nezřízenosti názorův materialistických, byla již Italii zasáhla; koncil tridentinský snažil se Italii a všecek rozviklaný katolický Západ ve věcech jak víry tak mravův vpraviti do pevnějších stěžejí; a co se pokroku oné vědy týče, jejíž pomoci Tasso k provedení básnického obrazu první křižácké války potřeboval — míníme vědu *historickou* — tož byla na konci 16ho století nekritická fantastičnost starých středověkých kronik vítězně překonána celou řadou skutečných již „historikův“, především ve Španělsku a zvláště v Italii, kde byli Guicciardini a zejmena Machiavelli přivedli do historiografie ducha pragmatismu a filosofie. K novému arci životu nestačily všecky tyto zdánlivě příznivé podmínky vzbudit italskou literaturu, a „Osvobozený Jerusalem“ jest poslední její opravdu slavné dílo.

Veliký mistr, od něhož Torquato Tasso zas té druhé, *estetické* totiž stránce epického básnění se učil, byl Homer. Již u Ariosta je pozorovati vliv studia zpěvů Homerových, zejmena porovnání, ne podle romantického zvyku krátká a stereotypně stejná (romantikové vůbec mají porovnání jen málo, a porovnávají téměř vždy jen s „růží, májem, hvězdou“), nýbrž široce založená, do všech podrobností vypracovaná, a především *plastická* jsou u Ariosta důkazem Homerova vlivu. Tentýž způsob porovnávání, možno-li ještě plastičtější, každá jednotlivost živý pro sebe obrázek, svědčící o pilném pozorování člověka a přírody, nalezáme u Tassa. Stejně homerovská jest karakteristika jednotlivých osob. Jasně a určitě stojí každá osobnost před námi, každá takořka řasa roucha znatedlná a povšimnutá, a předce nikde rozvláčnost u rytířských románů tak nudná, umělecká vypočtěnost a mistrné odstíňování činí každou maličkost vážnou a významnou. Také tak nazvaná epická „mašinerie“, mocnosti nebes a pekla, celým strojem dějství v posledních koncích

dlných motivů v rytířských románech, jsou u Torquata Tassa provedeny ještě přirozeněji a poetičtěji. Nic není přirozenějšího, než že ohlas seker v lese s větrem ve spojení strašil pověrčivé lidi středověku, že povstal lesní požár, a že Tankred při pohledu na cypřiši si vzpomněl na mrtvou milenku. — V jiném rytířském románu z Artušova kruhu „Meliadus" nazvaném, mají milující Morholt Irský a manželka Trarsinova být na hranici upáleni, a Brehus snaží se je osvoboditi. V druhém pak zpěvu „Osvobozeného Jerusalema" nachází se krásná ona scéna, kde Olindo a Sofronia mají být upáleni společně na hranici, poněvadž ona ukryla zázračný obraz Matky Boží před rouhavou zlovůlí sultánovou, milenec její pak velikodušně béře vinu její na sebe. Klorinda, udatná i šlechetná rekyně mohamedánská, osvobodí konečně k smrti odsouzené milence. Celá scéna je arci u Tassa pravým vzorem poetické episody, nevyrovnaně vznešenější než ona v románu „Meliadus", dle jehož vzoru je snad pracována. Také v Bocacciově „Decameronu" má být Giovanni di Procida, poněvadž miluje milenku krále Bedřicha s ní na hranici upálen, oba jsou však na přímluvu admirála Ruggiera osvobozeni. Snad ještě spíše tato scéna Bocacciova sloužila Tassovi za vzor, neboť i jednotlivé obraty vedlejší v 2hém zpěvu „Jerusalema" mají nápadnou podobnosť s povídkou Bocacciovou (6tou pátého dne). Takových parallel mezi „Osvobozením Jerusalema" a staršími rytířskými romány a novelami by bylo snad ještě více nalézti.

Literatura česká nemá bohužel dosud důstojného překladu velikolepé Tassovy básně, i jest se nadíti, že neunavený Jaroslav Vrchlický své umné péro i svou píli vzornou dříve nebo později propůjčí také tomuto záslužnému předmětu. Nepodáváme zde tedy čtenářům našim ukázku slohovou z krásné básně. Z překladatelův „Osvobozeného Jerusalema" u jiných národů patří mezi nejinteresantnější pro nás ranní překladatelé slovanští. Petr Kochanowski, bratr slavného polského básníka Jana přeložil nedlouho po vydání vlašského originálu (tento dopsán byl r. 1575, avšak uve-

řejněn teprv později) „Osvobozený Jerusalem“ na jazyk polský, slavný Ivan Gundulič v Dubrovníku přeložil jej asi kolem 1610 na jazyk horvátský. Podotýkáme jen ještě krátce, že chválí kritika vlašská především u Tassa neobyčejnou *sílu* jazyka, u měkké italštiny, tomto „jazyku žen“, jak jej Karel V. nazval, jinak neobyčejnou. Na ukázku této zvláštní energie u výrazech uvádí se obyčejně 3. stance zpěvu 4^ho^, již každé takřka dítě v Italii umí na zpamět. Zní takto:

Chiama gli abitator dell'ombre eterne
il rauco suon della tartarea tromba,
treman le spaziose atre caverne
e l'aer cieco a quel romor rimbomba:
nè stridendo così dalle superne
regioni del cielo il folgor piomba;
nè si scossa giamai trema la terra,
quando i vapori in sen gravida serra.

„Svolává v hromadu obyvatele věčných temnot chraptivý zvuk trouby pekelné; i otřásají se prostorné rokliny černé, a prázdný vzduch opětuje ten trouby hlahol. Ne takým hrochotáním s vysokých nebes krajů blesk dolů hřmí, aniž takou silou se otřásá země, obtěžkaná parami, jež uzavírá v lůně svém.“ Milton měl, jak dle toho vidět, při svých děsně malebných popisech pekla na Dantovi a Tassovi znamenité učitele.

Jistou zajímavost má pro nás Čechy „Osvobozený Jerusalem“ tím, že některé jeho sceny, popisy a způsob porovnávání mají podobnost nepopíratedlnou s básněmi Rukopisu Králodvorského. Tak zvláště má známá scena na Hostajnově v „Jaroslavu“ mnohé shody s koncem 13^{ho} zpěvu u Tassa. V táboře křesťanském v $13^{tém}$ zpěvu „Osvobozeného Jerusalema“ povstane hrozné vedro, následkem čehož padají lidé i zvěř žízní. Ve vojště beře vrch zoufalost, a jednotlivci již reptají: „Nač chce Gotfrid ještě čekat? Až snad všecek lid náš žízní zahyne? Máme my všickni zemříti, jen aby on obdržel císařské Jerusalema žezlo? Když vysýchají potoky a řeky, odejděme, a můžeme při hodech veselých míchati čerstvou vodu s vínem Kretským.“ Tak mluvili Frankové,

sobu o nevěrnostech žen a manželek, dvě z nejnezbednějších — o očarované hrušce v zahradě a starém slepém manželi, a druhá o kolébce mezi postelemi — jsou s malými změnami úplně dle „Decamerona" spracovány. Rovněž upomíná na „Decamerona" něžná a poetická povídka o trpělivosti krásné Griseldy. Jiné své Kanterburské povídky skládal Chaucer zase podle ostatních spisů Bocacciových. První povídka — rytíře poutníka — je skrácená „Theseida", a opět jiné opírají se o Bocacciovo latinské dílo: „De casibus virorum illustrium" (o osudech znamenitých mužův). Jako jiné sbírky novell obsahují — podivná to směsice — také „Canterbury tales" i legendy o životu svatých, jako sv. Cecilie, ba i dvě zvířecí báje. Časové modě pozdního středověku, o níž jsme již při lyrice mluvili a budeme ještě zevrubněji mluviti později, modě totiž uváděti personifikované vlastnosti co živé osoby, hověl Chaucer v povídce o Melibeovi a jeho ženě „Rozvážnosti" (Prudentia) a dceři „Moudrosti" (Sophia). Také v tom je Chaucer synem doby své a žákem Bocaccia, že se velmi často obrací proti zlořádům tehdejšího kněžstva, zvláště mnichů. Musela být dle současné literatury soudě veliká kněžstva znemravnělost v 14tém století. Vždyť i náš český spis již citovaný, a směrem svým veskrze nábožný „o desateru božích přikázání" vytýká kněžím své doby, že hříchy odpouštějí za peníze, že

křivě na zpovědí súdie
snadně hříchův zbavujíce,

a napomíná je takto:

Věz to, kněže i bosáku (mniše),
křížovníku i ty žáku,
což kdy na lidech vylúdíš,
zloděj jsi, a smyslem blúdíš.

Vracejíce se k Chaucerovi, musíme jakožto přední zásluhu a originální přednost básnickou vytknouti jeho výtečnou *karakteristiku* uvedených osob. Tentýž zdravý realism, svědčící o velice bystrém pozorování života, jejž shledáváme při nejgeniálnějším kresliči povah lidských, Shakespearovi,

a v němž vůbec Angličané jsou mistři, tentýž nevyčerpatedlný humor, jehož anglické básnictví má tak skvělé zástupce v Sterneovi, Swiftovi a j., lze nalézti hned u prvního anglického básníka, Chaucera. Mladý dvacítiletý panic, jezdící pěkně na koni a celé noci zamilovaný, an umí „básnit, deklamovat, číst, malovat a tancovat“; abatyše, která „v kostele zpívá nosem“ a při tabuli tak „ozdobně jí, že jí nikdy neukápne kapička, a při tom čistě si utírá pysk“; mnich, který umí „pěkně kázat, manželské sňatky uzavírat, je v přízni u mladých žen, jimž velmi zdvořile odpouští hříchy, i malé jen pokání dává těm, kdož štědře platí, konečně výborně zná všecky vůkol hospody a sklepníky“; dále študent, „sedící na vychrtlém koni a sám hladový a vychrtlý s ošumělým kabátcem, poněvadž všecko vydá na drahé knihy“, farář líčený z opozice proti mnichům velmi příznivě, co pravý apoštolův stoupenec; mlynář „s bradavicí na nose, na níž stojaté chlupy, jako štětina na uších svině“ atd.: to jsou samé figury ze života, líčené slohem dle způsobu doby ne sice zrovna hledaným, ale plným humoru a realistické určitosti, samé pravzory pozdějších mistrů Shakespeara a Hogartha. Chaucer své dílo „Canterbury tales“ bohužel nedokončil. Dle všeho vypočítal básník celek díla svého na 120 povídek, avšak dokončeno jich jen 24, tak že řada vypravování neprojde ani jednou do kola. Veršovací forma u Chaucera je rozličná; některé kusy pozdější psány jsou v osmislabičných slokách italským „stancím“ podobných. Povídka o Melibeovi je dokonce v prose.

V Chaucerových „Kanterburských povídkách“ je vlastně nemnoho romantiky. Jsou to „novelly“ v nejvlastnějším smyslu slova, líčení poměrů na tehdejší dobu moderní, všude vane vzduch reformatorského století 15ho. Ba na jednom místě, při povídce o Topasovi, již básník jaksi sobě samu co vypravovateli do úst klade, zdá se, že se běžným tehdáž romancím minstrelů i posmívá. Za to skrz na skrz romantikem a sice jedním již z posledních romantických epikův staré Evropy je *lord Spenser* ve své *„Faerie Queene“ (královně Víl)* dlouhé to

sobu o nevěrnostech žen a manželek, dvě z nejnezbednějších — o očarované hrušce v zahradě a starém slepém manželi, a druhá o kolébce mezi postelemi — jsou s malými změnami úplně dle „Decamerona" spracovány. Rovněž upomíná na „Decamerona" něžná a poëtická povídka o trpělivosti krásné Griseldy. Jiné své Kanterburské povídky skládal Chaucer zase podle ostatních spisů Bocacciových. První povídka — rytíře poutníka — je skrácená „Theseida", a opět jiné opírají se o Bocacciovo latinské dílo: „De casibus virorum illustrium" (o osudech znamenitých mužův). Jako jiné sbírky novell obsahují — podivná to směsice — také „Canterbury tales" i legendy o životu svatých, jako sv. Cecilie, ba i dvě zvířecí báje. Časové modě pozdního středověku, o níž jsme již při lyrice mluvili a budeme ještě zevrubněji mluviti později, modě totiž uváděti personifikované vlastnosti co živé osoby, hověl Chaucer v povídce o Melibeovi a jeho ženě „Rozvážnosti" (Prudentia) a dceři „Moudrosti" (Sophia). Také v tom je Chaucer synem doby své a žákem Bocaccia, že se velmi často obrací proti zlořádům tehdejšího kněžstva, zvláště mnichů. Musela být dle současné literatury soudě veliká kněžstva znemravnělost v 14tém století. Vždyť i náš český spis již citovaný, a směrem svým veskrze nábožný „o desateru božích přikázání" vytýká kněžím své doby, že hříchy odpouštějí za peníze, že

křivě na zpovèdí súdie
snadně hříchův zbavujíce,

a napomíná je takto:

Věz to, kněže i bosáku (mniše),
křížovníku i ty žáku,
což kdy na lidech vylúdíš,
zloděj jsi, a smyslem blúdíš.

Vracejíce se k Chaucerovi, musíme jakožto přední zásluhu a originální přednost básnickou vytknouti jeho výtečnou *karakteristiku* uvedených osob. Tentýž zdravý realism, svědčící o velice bystrém pozorování života, jejž shledáváme při nejgeniálnějším kresliči povah lidských, Shakespearovi,

a v němž vůbec Angličané jsou mistři, tentýž nevyčerpatedlný humor, jehož anglické básnictví má tak skvělé zástupce v Sterneovi, Swiftovi a j., lze nalézti hned u prvního anglického básníka, Chaucera. Mladý dvacítiletý panic, jezdící pěkně na koni a celé noci zamilovaný, an umí „básnit, deklamovat, číst, malovat a tancovat"; abatyše, která „v kostele zpívá nosem" a při tabuli tak „ozdobně jí, že jí nikdy neukápne kapička, a při tom čistě si utírá pysk"; mnich, který umí „pěkně kázat, manželské sňatky uzavírat, je v přízni u mladých žen, jimž velmi zdvořile odpouští hříchy, i malé jen pokání dává těm, kdož štědře platí, konečně výborně zná všecky vůkol hospody a sklepníky"; dále študent, „sedící na vychrtlém koni a sám hladový a vychrtlý s ošumělým kabátcem, poněvadž všecko vydá na drahé knihy", farář líčený z opozice proti mnichům velmi příznivě, co pravý apoštolův stoupenec; mlynář „s bradavicí na nose, na níž stojaté chlupy, jako štětina na uších svině" atd.: to jsou samé figury ze života, líčené slohem dle způsobu doby ne sice zrovna hledaným, ale plným humoru a realistické určitosti, samé pravzory pozdějších mistrů Shakespeara a Hogartha. Chaucer své dílo „Canterbury tales" bohužel nedokončil. Dle všeho vypočítal básník celek díla svého na 120 povídek, avšak dokončeno jich jen 24, tak že řada vypravování neprojde ani jednou do kola. Veršovací forma u Chaucera je rozličná; některé kusy pozdější psány jsou v osmislabičných slokách italským „stancím" podobných. Povídka o Melibeovi je dokonce v prose.

V Chaucerových „Kanterburských povídkách" je vlastně nemnoho romantiky. Jsou to „novelly" v nejvlastnějším smyslu slova, líčení poměrů na tehdejší dobu moderní, všude vane vzduch reformatorského století 15ho. Ba na jednom místě, při povídce o Topasovi, již básník jaksi sobě samu co vypravovateli do úst klade, zdá se, že se běžným tehdáž romancím minstrelů i posmívá. Za to skrz na skrz romantikem a sice jedním již z posledních romantických epikův staré Evropy je *lord Spenser* ve své *„Faerie Queene" (královně Víl)* dlouhé to

epické básni asi 30.000 veršů obsahující, a předce jen asi z polovice dohotovené. V listu k Walteru Raleighovi, an předchází vydání prvních tří knih „Královny Vil“, napsaném roku 1590, naznačuje anglický básník, že chtěl psáti podle příkladu Homera, Virgila, Ariosta a Tassa epickou báseň „jež měla šlechtice anglické uspůsobiti k ctnosti a šlechetným mravům.“ Intence to tedy u porovnání s Chaucerovými povídkami co nejseriosnější. Co do rozsáhlosti práce své a jisté rozvláčnosti vypravování následoval lord Spenser skutečně staré trouvèry, neboť i on, kdyby byl celých 12 knih své „Královny Vil“ dokončil, byl by to byl musel dotáhnouti na plných 60.000 veršů, jako Chretien de Troyes. Považíme-li, že nejskvělejší rytířský epos staroromantické doby, „Osvobozený Jerusalem“ čítá jen čtvrtinu toho, asi 15.000 veršů, můžeme si při tom představiti rozsáhlé rozměry plánu „Královny Vil“, která i co do této stránky byla romantická, nápodobujíc délku vypravovacích básní orientálních. Také co do obsahu a jednotlivostí je „Královna Vil“ pravou dcerou staré romantiky. Jednou z hlavních osob je král Artuš, vedle něho čarodějník Merlin, jiný rytíř má jméno nám z Rolanda již známé „Turpin“, a všude na těch bludných z Ariosta nápodobených cestách po očarovaných ostrovech, kolem „pramenů života“ a „stromů života“ je množství čarodějnic, draků a netvorů, s nimiž bludní rytíři podnikají vítězné boje. Jen v tom učinil Spenser jistý pokrok proti běžným rytířským románům, že sleduje alegorizující způsob své doby dal románu svému hlubší jaksi smysl, představiv v rozličných těch osobách a netvorech zalegorisované *idei*. Tomu nasvědčují symbolická jména, vlašsky, francouzsky nebo latinsky usmyslená, jednotlivých osob. Jeden obr slove „Orgoglio“ (Pýcha), Saracen jeden má jméno „Sanfoy“ (Nevěra), jiný Sansloy (Nezákonnost), potvora jedna se zove „Chtíč“, jiný obr má jméno „Grantorto“ (Velezlo), čarodějnice se jmenuje „Netrpělivost“, královna Vil pak, jménem „Gloriana“ (Slavná) není než personifikace královny Alžběty. Básník rozličné motivy starých romantikův

tak si osvojil, že na př. bludná princezna „Una" (personifikace bezpochyby církve) pouhým pohledem svým odzbrojí lva, jenž jí nápotom co stálý průvodce následuje — patrná to reminiscence na Iveina. Za to upomíná rozdělení celého díla na hromadnou formu *novell*, neboť každá kniha tvoří o sobě zvláštní povídku čili legendu, v níž se představuje vždy jiná z čelných ctností, Svatost, Střídmost, Čistota (opět poukázání k panenské královně Alžbětě) a t. d. ve svém zvláštním v životě působení. Všecky pak ty legendy, jichž dle plánu básníkova mělo býti dvanáct (druhá polovice šesti legend nebyla básníkem dokončena) jsou svázány v jednotu osobami krále Artuše, toho jaksi pravzoru *vlasteneckého* anglického krále a „královny Vil" Gloriany. Celá tato báseň v devítiřádkových stancích složená, jež se odtud „Spenserovskými stancemi" nazývají, má sice pěkné jednotlivosti, skvělé popisy bojů, závažné, o skutečné zralosti básníkově svědčící sentence, avšak fantastický romantism její spojený ještě k tomu s nebásnickou allegoričností nedal dílu Spenserovu ani za života básníkova dospět k žádné pravé populárnosti, tím méně pak jest takový způsob básnění záživným pro realistický vkus náš. A předce ještě téměř půl století po Spenserovi a asi 30 let po Don Quixotu hodlal Milton, dříve než mysl svou k „Ztracenému ráji" obrátil, obrati si za látku nějaké větší epické básně „krále Artuše." Tak hluboké kořeny byla romantická báje zapustila v mysle tehdejších básníkův i čtenářův.

Vrchol epiky rytířské v Tassonově „Osvobozeném Jerusalemě".

Seznali jsme, kterak a za jakých podmínek dosáhla milostná poësie troubadourův svého vrcholu v Italii, a kterak nejumělejší forma milostného básnění prostřednictvím Petrarkovy autority provedla cestu po celé západní Evropě přes Španělsko, Francii, Anglii až k nejvzdálenějším Slo-

vanským končinám západu, k Držiči do Dubrovníka a Sępovi Szarzyńskému do Polska. Není podle toho, co jsme o italské vzdělanosti v této době již slyšeli, divu, že i romantika epická, zvláště pokud se nejoblíbenějšího a nejvlastnějšího svého motivu, toužení totiž po „Svatém Graalu" týče, vrcholí v literatuře *italské*. Nejdokonalejší bez odporu báseň tohoto oboru, vzor pravého rytířského románu, a nesmrtedlný tudíž za všech pozdějších století je Torquata Tassa „Osvobozený Jerusalem". Lord Spenser, jenž ač později než Tasso psal, a svou „Faerie Queene" předc spíše Ariosta nápodobil, tušil dobře, že fantastické představy romantiky měly při vší nápohledné nesmyslnosti hlubší význam. On se snažil v tomto smyslu *významně* básnit, avšak poněvadž báseň jeho byla příliš příležitostná a lokální — holdování vlastní královně — a alegoričnost zase příliš hmatavá: nemohly karaktery jeho a tudíž i děj při takové netělesnosti buditi pravý interes. Ale zcela jinak odestřel Tasso clonu z toho tajemného symbolu sv. Graalu, on vylíčil *reální, historické dobytí* „božího hrobu", tohoto původního majetku a zbožného odkazu „Josefa z Arimathie" a zobrazil skvělý starých věků podnik, okolo něhož po dvě stě let se točily dějiny křesťanského Západu. Vytvořen velikolepý obraz, „báseň a pravda" zároveň, báseň co do pojmutí a ozdob vedlejších, pravda co do *podstaty* děje. Ti bludní rytíři, kteří u Ariosta jako v náměsíčním lítání se honí za milenkami, a tudíž chtíce nechtíce propadají směšnosti, mají zde zcela jiný smysl a oprávněnost; i ta kouzla a čáry, v jichž moc jen Saraceni doufají, kteréž však u křesťanů zastupuje bůh a anjelé, jsou u Tassa veskrze poëticky odůvodněny; ty boje rytířské ne nudné a stejné opakování bez účele a příčiny, nýbrž všude soustavnost a zevrubné u básníka studium starožitné strategie; a konečně ta stupnice lásek od svůdného rozkošnictví v Armidě, až k nejkrásnější panenskosti v Sofronii — toť svět, jak vyhlíží skutečně, jen ozrcadlen v prismatické skvělobarevnosti poësie.

Co do času náleží „Gerusaleme liberata“ do takové doby literatury italské, kde se proti dřívějšímu příliš frivolnímu směru jevila jistá reakce. Politická katastrofa, nezbytná tato „očista“ pro každé přerůstání do nezřízenosti názorův materialistických, byla již Italii zasáhla; koncil tridentinský snažil se Italii a všecek rozviklaný katolický Západ ve věcech jak víry tak mravův vpraviti do pevnějších stěžejí; a co se pokroku oné vědy týče, jejíž pomoci Tasso k provedení básnického obrazu první křižácké války potřeboval — míníme vědu *historickou* — tož byla na konci 16ho století nekritická fantastičnost starých středověkých kronik vítězně překonána celou řadou skutečných již „historikův“, především ve Španělsku a zvláště v Italii, kde byli Guicciardini a zejmena Machiavelli přivedli do historiografie ducha pragmatismu a filosofie. K novému arci životu nestačily všecky tyto zdánlivě příznivé podmínky vzbudit italskou literaturu, a „Osvobozený Jerusalem“ jest poslední její opravdu slavné dílo.

Veliký mistr, od něhož Torquato Tasso zas té druhé, *estetické* totiž stránce epického básnění se učil, byl Homer. Již u Ariosta je pozorovati vliv studia zpěvů Homerových, zejmena porovnání, ne podle romantického zvyku krátká a stereotypně stejná (romantikové vůbec mají porovnání jen málo, a porovnávají téměř vždy jen s „růží, májem, hvězdou“), nýbrž široce založená, do všech podrobností vypracovaná, a především *plastická* jsou u Ariosta důkazem Homerova vlivu. Tentýž způsob porovnávání, možno-li ještě plastičtější, každá jednotlivost živý pro sebe obrázek, svědčící o pilném pozorování člověka a přírody, nalezáme u Tassa. Stejně homerovská jest karakteristika jednotlivých osob. Jasně a určitě stojí každá osobnost před námi, každá takořka řasa roucha znatedlná a povšímnutá, a předce nikde rozvláčnost u rytířských románů tak nudná, umělecká vypočtěnost a mistrné odstíňování činí každou maličkost vážnou a významnou. Také tak nazvaná epická „mašinerie“, mocnosti nebes a pekla, celým strojem dějství v posledních koncích

pohybující, rada nebeská i pekelná, vše to je nápodobeno v „Osvobozeném Jerusalemu“ podle Homera, a Bůh Otec uvádí se rovněž jako ďábel, co osoby mluvící a jednající. Přičiňme ke všem těmto přednostem Tassovy básně ještě jednu v 16tém století zvláště vzácnou, čistotnou cudnost celého díla při množství předce scén milostných a luzných, krásu dikce, již jen Dante v „Komedii“ své předčil co do síly a energie, a lahodnou propracovanost stancí — a shledáme dle toho v „Osvobozeném Jerusalemu“ jednu z nejvzornějších básní epických, které kdy byly napsány. Ne nezaslouženě zůstala „Gerusaleme liberata“ předmětem obdivu všech věkův pozdějších, tak že i hudba i malba brala odtud četné pobudky, (připomínáme jen Glucka s operou „Armida“ a Overbecka s jeho obrazem „Olint a Sofronia“). Ne nezaslouženě stal se také básník jedním z nejintresantnějších pěvců všech časův a národův, jemuž geniové první řady vždy činili hold, jako Goethe svým známým dramatem: „Torquato Tasso“, jako lord Byron ve své překrásné básni: „Tassův nářek“ (The lament of Tasso):

While thou Ferrara! when no longer dwell
The ducal chiefs within thee, shalt fall down,
And crumbling piecemeal view thy heartless halls,
A poet's wreath shall be thine only crown —
A poet's dungeon thy most far renown,
While strangers wonder o'er thy unpeopled walls!

„Kdežto ty Ferraro! až nebudou již obývati tebe vévodští náčelníci tvoji, sklesneš u zříceninu, a němé síně tvé na prácheň se rozdrobí, bude věnec básnický jedinou tvojí korunou, žalář básníkův do dáli slávu tvoji roznese, mezi tím co cizinci zamlkle stanou nad spustlými tvými zděmi.“ — Také francouzští básníci nynějšího století, i ti, kteří ze zásady byli protivníky novoromantismu Viktora Huga, vzdali nicméně svůj hold Torquatu Tassovi. Baour Lormian přeložil „Osvobozený Jerusalem“ na jazyk francouzský, Alexandre Duval napsal dle vzorn Goetheho drama „Tasso“, ba i švédský básník Nicander (zemř. 1839) posvětil Tassově památce báseň:

„Smrt Tassova". Zajisté „nesmrtedlným", jakož lord Byron na jiném místě své básně dále praví, jest na vždy jmeno básníka „Osvobozeného Jerusalema", a nepoměrně více za ním „budou putovati národové" do Ferrary, než za oběma ostatními básníky ferrarskými, Bojardem a Ariostem.

Tasso studoval k básni své pilně především historický a archeologický materiál první války křižácké, avšak episody a podřízenější stránky děje bral jako Bojardo a Ariosto z rozličných současných rytířských románů a povídek. V zpěvu 8mém vypravuje dánský rytíř Gotfridu Bouillonskému o hrdinské v bitvě smrti dánského prince Suena, nad jehož mrtvolou sám od sebe ze země povstává zázračnou mocí mramorový pomník, zvěstující v několika výrazných slovech jmeno a hrdinskou smrt mladého králeviče. Podobným způsobem zemře v rytířském románu „Perceforest" pět praobyvatelů Britanie, kteří první s Brutem přišli do země, a pět pomníků samo od sebe ze země povstane, aby ukryly jich mrtvoly. V témže románu chce král Betis zbudovati si palác z dřev očarovaného lesa Glarského, avšak strážce lesa toho, čarodějník Darnant brání Betisovi ve vracení stromů, jest ale od Betise poražen, kterýž odtud obdrží jmeno Perceforest (Lesovrat). Tasso v 13tém zpěvu „Osvobozeného Jerusalema" vypravuje, kterak vojsko křesťanské po zničení velikého oblehacího berana chtělo v lese porážet stromy, aby si zbudovalo z nich nové stroje oblehací. Avšak čarodějník saracenský Ismen v noci zakleje les, a odevzdá každý jeho strom do ochrany duchů pekelných. A duchové zlí, ve vzduchu i v lůnu země se toulající, skryjí se do větví lesních stromů. Křesťané na to přijdou do lesa, chtějíce porážeti stromy, avšak nejdříve slyší mezi stromy děsné zvuky, podruhé vypukne dokonce v lese požár, a nutí křesťany k ustoupení. Konečně hrdinný Tankred se pustí v očarovaný les, než udeřiv mečem v štíhlou jednu cypriši uslyší z kmene stromu hlas své v bitvě zahynulé Klorindy, ana je nyní v cypriš tu proměněna. Všecky ty podrobnosti o očarovaném lese, které už v „Perceforestu" svědčí o hlubším významu kouze-

dlných motivů v rytířských románech, jsou u Torquata Tassa provedeny ještě přirozeněji a poëtičtěji. Nic není přirozenějšího, než že ohlas seker v lese s větrem ve spojení strašil pověrčivé lidi středověku, že povstal lesní požár, a že Tankred při pohledu na cypřiši si vzpomněl na mrtvou milenku. — V jiném rytířském románu z Artušova kruhu „Meliadus" nazvaném, mají milující Morholt Irský a manželka Trarsinova být na hranici upáleni, a Brehus snaží se je osvoboditi. V druhém pak zpěvu „Osvobozeného Jerusalema" nachází se krásná ona scéna, kde Olindo a Sofronia mají být upáleni společně na hranici, poněvadž ona ukryla zázračný obraz Matky Boží před rouhavou zlovůlí sultánovou, milenec její pak velikodušně béře vinu její na sebe. Klorinda, udatná i šlechetná rekyně mohamedánská, osvobodí konečně k smrti odsouzené milence. Celá scéna je arci u Tassa pravým vzorem poetické episody, nevyrovnaně vznešenější než ona v románu „Meliadus", dle jehož vzoru je snad pracována. Také v Bocacciově „Decameronu" má být Giovanni di Procida, poněvadž miluje milenku krále Bedřicha s ní na hranici upálen, oba jsou však na přímluvu admirála Ruggiera osvobozeni. Snad ještě spíše tato scéna Bocacciova sloužila Tassovi za vzor, neboť i jednotlivé obraty vedlejší v 2hém zpěvu „Jerusalema" mají nápadnou podobnosť s povídkou Bocacciovou (6tou pátého dne). Takových parallel mezi „Osvobozením Jerusalema" a staršími rytířskými romány a novelami by bylo snad ještě více nalézti.

Literatura česká nemá bohužel dosud důstojného překladu velikolepé Tassovy básně, i jest se nadíti, že neunavený Jaroslav Vrchlický své umné péro i svou píli vzornou dříve nebo později propůjčí také tomuto záslužnému předmětu. Nepodáváme zde tedy čtenářům našim ukázku slohovou z krásné básně. Z překladatelův „Osvobozeného Jerusalema" u jiných národů patří mezi nejinteresantnější pro nás ranní překladatelé slovanští. Petr Kochanowski, bratr slavného polského básníka Jana přeložil nedlouho po vydání vlašského originálu (tento dopsán byl r. 1575, avšak uve-

řejněn teprv později) „Osvobozený Jerusalem“ na jazyk polský, slavný Ivan Gundulič v Dubrovníku přeložil jej asi kolem 1610 na jazyk horvátský. Podotýkáme jen ještě krátce, že chválí kritika vlašská především u Tassa neobyčejnou *sílu* jazyka, u měkké italštiny, tomto „jazyku žen“, jak jej Karel V. nazval, jinak neobyčejnou. Na ukázku této zvláštní energie u výrazech uvádí se obyčejně 3. stance zpěvu 4ho, již každé takřka dítě v Italii umí na zpaměť. Zníť takto:

Chiama gli abitator dell'ombre eterne
il rauco suon della tartarea tromba,
treman le spaziose atre caverne
e l'aer cieco a quel romor rimbomba:
nè stridendo cosi dalle superne
regioni del cielo il folgor piomba;
nè si scossa giamai trema la terra,
quando i vapori in sen gravida serra.

„Svolává v hromadu obyvatele věčných temnot chraptivý zvuk trouby pekelné; i otřásají se prostorné rokliny černé, a prázdný vzduch opětuje ten trouby hlahol. Ne takým hrochotáním s vysokých nebes krajů blesk dolů hřmí, aniž takou silou se otřásá země, obtěžkaná parami, jež uzavírá v lůně svém.“ Milton měl, jak dle toho vidět, při svých děsně malebných popisech pekla na Dantovi a Tassovi znamenité učitele.

Jistou zajímavost má pro nás Čechy „Osvobozený Jerusalem“ tím, že některé jeho sceny, popisy a způsob porovnávání mají podobnost nepopíratedlnou s básněmi Rukopisu Králodvorského. Tak zvláště má známá scena na Hostajnově v „Jaroslavu“ mnohé shody s koncem 13ho zpěvu u Tassa. V táboře křesťanském v 13tém zpěvu „Osvobozeného Jerusalema“ povstane hrozné vedro, následkem čehož padají lidé i zvěř žízní. Ve vojště beře vrch zoufalost, a jednotlivci již reptají: „Nač chce Gotfrid ještě čekat? Až snad všecek lid náš žízní zahyne? Máme my všickni zemříti, jen aby on obdržel císařské Jerusalema žezlo? Když vysýchají potoky a řeky, odejděme, a můžeme při hodech veselých míchati čerstvou vodu s vínem Kretským.“ Tak mluvili Frankové,

avšak vůdce oddělení řeckého učinil ještě více, on nechtěl obětovati vojsko své, a nečekaje ani rozkazu vůdce hlavního v noci se svými tajně odtáhl. Příklad ten je nakažlivý, poslušnost a kázeň vojenská ochabují na všech stranách, a již i Klotar a biskup Ademar přemítají o útěku. Tu Gotfrid Bouilonský počne se modlit k Bohu: „Otče i Pane! ty, jenž jsi Mojžiši ve skalách pouště ukázal živný pramen, nedej vojsku svému zahynouti.“ Jako opeření ptáci letěli vzhůru slova této modlitby, Otec všemohoucí otřásl hlavou, a širá nebesa se zachvívala, blesky pršely vzduchem, a rachot hromu byl slyšán, mraky náhle zatáhly oblohu, a následoval „hojný příval“ (pioggia impetuosa), jímž pramen tak se zživil (cresce il rio), že vystoupil až ze břehu.“ Tak asi v krátkém výtahu vyhlíží líčení Tassovo.

Zajímavo je také sestaviti podle sebe scenu dobývací v „Neklanu a Vlaslavu“ a scenu dobývací v 11tém zpěvu „Osvobozeného Jerusalema“. V české básni se zaměší voji a „hrnou se k hradu po slovech udatna Čmíra, jako ledovití mraci; pokryli se první sčít na sčít, zadní zapřeli se na kopí a v stromy v příč zasazené za stromy“ atd. V „Gerusaleme liberata“ píše Tasso:

La gente franca impetuosa e ratta
allor quanto più puote affretta i passi,
e parte scudo a scudo insieme adatta
e di quegli un coperchio al capo fassi;
e parte sotto macchine s' appiatta
che fan riparo al grandinar de' sassi atd.

„Lid frankský usilovně a s kvapem dle možnosti urychluje kroky; jedna část vloží do hromady štít na štít, tvoříce z toho nad hlavami kryt; část skryje se za stroje válečné, tvořící ohradu proti krupobitnému padání kamenů“ atd. — O Kublajevně píše Rukopis: Jako zora po jutře se skvěje, kehdy nad mrkavy šumy vznide, tako se dci Kublajeva chama rozenou i strojnou krásou skvěla; oblečena byla vša v zlatohlavě, hrdlo, ňádra rozhalená měla atd. Armidu líčí Tasso v 4tém zpěvu 27—29 stance: La bella Armida da sua forma

altera e dei doni del sesso e dell'etate, d'auro ha la chioma, ed or dal bianco velo traluce involta, or discoperta appare, cosi qualor si rasserena il cielo, or da candida nube il Sol traspare atd. „Krásná Armida je ozdobena dary i pohlaví i věku svého, brzo z bílého závoje proniká plef, brzo je zas rozhalena, tak jako když nebe se vyjasní, a ze zámračí světlého vyjde slunce.“ S tímže popisem Armidy: D'auro a la chioma ... fa nove crespe l'aura alcrin disciolto, che natura per se rincrespa in onde, dolce color di rose in quel bel volto (Zlaté má vlasy, a větřík ve vlas rozpuštěný nové vlny dělá, jejž příroda již sama sebou skadeřila v prstence, a libá růží barva je na krásném obličeji) lze též srovnati líčení Ludiše: „na lícech ruměnci květly, a po její bílé šiji vlasy zlatoskvoucí vějí u prstence skadeřeny.“

Také způsob porovnávání na mnohých místech Rukopisu má mnohé podoby se stavbou porovnávání v „Osvobozeném Jerusalemu“. Tasso velmi často porovnává boj válečný s hrupobitím (gragnuola), ku př. 8. 121 contra ogni minaccia di gragnuola — 11. 33 grandinar dei sassi — 11. 34 retien dura gragnuola — 18. 71 gragnuola di saette. V Rukopise: „Češi za ním jako krupobití“ a na jiném místě: „jako ledovití mraci“ (pioggia indurata in gelo — u Tassa). Jiná porovnávání v Rukopise: „oštěpův lom jako rachot hroma, bleskot mečův jako oheň bouře“ (lampo nel fiameggiar, nel romor tuono, fulmini nel ferir le spade sono — u Tassa). Krev se valí, jak bystřiny dščevy (sangue in gorghi e corre in rivi) vznide sykot kalených střel (sibilla il teso nervo) mraky střel tu s hory na Tatary (un nuvolo di strali), jakby les v les se valil (sembra d'alberi densi alta foresta l'un campo e l'altro) vzezvuče skřek hrozonosný (il cielo orribilmante intonar di barbarico ululatu). „Uleče se ves lud Tatar lutých, otmetáše dřevce sěhodlúhé, palováše tu, kto téci móže“ (chi amaestra la viltade e il timor? la fuga e presa, altri gitta lo scudo, altri la destra disarma) atd.; podnebesí bie plno osvěty od slunce, v osvětě plno bleska z králových vojev (armi e colori d'oro e di ferro al Sol lampi e folgori). Luděk

přeťal Záboji tři kůže ve štítě, rek Saracenský Argante má na štítu sedmerou kůži (sette volte un dur cuoio aggira) atd. Všecky tyto uvedené paralely jsou především důkazem pro vzácnou, opravdu plastickou a homerovskou krásu porovnávání v Králodvorském Rukopisu.

Epika duchovní a vrchol její v Dantově „Komedii".

Přísného toho rozdílu, jejž my činíme mezi duchovní a světskou poesií, v středověku nebylo, zrovna tak jako ho nebylo v takové míře, jak dnes, mezi duchovní a světskou malbou. Chaucer ve svých „Kanterburských povídkách", jakož jsme již pozorovali, umístil vypravování ze života svatých mezi zamilované kousky největší bezuzdnosti. Náboženství pronikalo v středověku právě veškeren život, což způsobem pro náš vkus nynější někdy přímo pohoršlivým obrazí se v tehdejší literatuře. V rytířských románech nejpovážlivějšího rázu je plno motivů duchovních a náboženských, a sice tak, že sceny rozkošnické lásky jsou promíchány s náboženskými povzdechy k svatým, a pokřtění Mohamedánek na křesťanky se scenami někdy plnými smyslnosti. V Pulciho „Morgante maggiore" děj každé chvíle zavadí o pokřtění nějaké mohamedánské princezny. Olivier tam vyučuje na př. Meridianu v náboženství křesťanském, vypravuje jí o vzkříšení Lazara, o ukřižování Krista a vstoupení jeho do pekel, při čemž prý oba milenci porušili dřívější v lásce zdrželivost, tak že „la fanciulla ingravidata é da lui finalmente, e naquene un figliuolo". Vypravování to je zcela seriosní, a nemá, jak by nynější náš vkus se domýšlel, ani nejmenšího přídechu satyry. Toto divné smísení motivů nejkrajněji profanních a vysoce zbožných shledali jsme již v lyrice. Píseň chrámová zabíhá někdy k nerozeznání do slovoobratů písní milostných, při čemž jí za vzor slouží „píseň Šalomounova". Španělské znělky sv. Terezie a sv. Jana „z Kříže" jsou, oslavujíce Krista plny fraseologie milostné. Rovněž tak epická

báseň duchovní, již dnešní naše poëtika nazývá „legendou", stála mnohem blíže romantice světské, nazývala se ze začátku rovněž „nova", jako pověstka světská, a nevyhýbala se příliš, ať již z naivnosti věku onomu vrozené, nebo vědomě hovíc vkusu doby, výrazům a scenám milostným. V životě světic, ku př. sv. Kateřiny, je neustále řeč o „ženichu" Ježíši-Kristu, v životech svatých poustevníků popisují se rozličná pokušení ďábelská. Sv. Makarius ku př. byl živ na poušti v jedné jeskyni s dvěma mladými lvy. Avšak ďábel vzav na se podobu ženštiny svedl sv. Makaria k hříchu. Nad tím byli mladí ti lvové tak rozhořčeni, že zakopali sv. Makaria až po pás do jámy tak, aby nemohl živ být než od kořínků, kteréž rukou dosáhl. Teprv za tři leta ti, ošklivostí tělesného hříchu tak naplnění lvové svatého z jámy oné zase vykopali. Legenda o sv. Makariovi byla v středověku velmi populární, jak vidět z Dantovy připomínky tohoto svatého v „Ráji", a z fresky sv. Makaria na hřbitově Pisánském.

Pojítko, jímž představy oborův tak různých, ba dle našeho alespoň nynějšího citu vzájemně se přímo vylučujících, se měšovaly a v jedno splývaly, byl *symbolism*, živel nezbytný až po jistou míru každé pravé poësii, avšak v středověku pěstovaný přes míru, tak že konečně zavedl básníky doby té do holé abstrakce a nepoëtičnosti. Láska duchovní, vroucí splynutí dvou duší v jedno, chtěla-li hodně plamennými barvami naznačit ono spojení, dlužila si své symboly od lásky světské, a naopak, básník milostný dostoupil v unešení svém druhdy až k skutečnému „zbožňování", stavě jako Dante, Beatrici po bok Marie panny mezi světice. Tato symbolika spojovala v jedno náboženství a tělesnou lásku. Jako středověk, jenž veškeren svůj názor v svět od fantastického východu darem obdržel, ty své divy a zázraky *původně symbolicky* pojímal, při čemž ovšem spisovatelé všedního nadání zabředli do nesmyslů až krkolomných, tak bylo i s láskou čistě světskou a duchovní. Okřídlená symbolikou mysl spojila hravě jednu s druhou, a překlenula vůbec lehce všecky propasti logiky. Svatí na

pouštích nepřestávali být arci při všem svém asketismu lidmi, avšak v zabloudilé náhodou na poušť ženě, jejíž pohled byl sotva málomocnější tím, že byl neobvyklým, viděli událost ne přirozenou, nýbrž pomocí symbolismu vtěleného ďábla. Beatrice Danteho rájem provázející, nesmí být naprosto stotožňována s Beatricí Portenari v 20 letech zemřelou, jest to jakož básník mimo vši pochybnosť sám vysvětluje, vtělená *filosofie.* Pomocí symboliky, této hlavní pružiny středověkého básnictví, vysvětlí se tak mnohá stránka oné poësie, která na první pohled mate důvtip pozorovatele nepřipraveného.

I architektuře a malbě středověké nelze dostatečně rozuměti beze zření k výkladům symbolickým. Rozměry na př. chrámův některých, délka lodí atd. vykazují čísla taková, že mají význam *symbolický.* Není to náhoda, že Dantovo největší dílo je jediné ve třech částech, a že každá část má 33 zpěvů. Tak vše v středověku překypuje symbolikou. I názvy kněh nejsou prosté a přirozené, nýbrž mají přečasto význam symbolický. Poněvadž na př. zrcadlo je symbol jasného vidění a moudrosti, nese přemnožství kněh v době romantické název „Zrcadlo“.. Tak ku př. i sbírky zákonův „Sachsenspiegel“, „Schwabenspiegel“, anglického básníka Gowera „Speculum meditantis“ (zrcadlo přemýšlejícího), jiného anglického básníka Tomáše Sackvilla „The mirrour of Magistrates“ (zrcadlo úřadníků), zvláště pak veliká přírodovědecká encyklopedie Vincence de Beauvais „Speculum naturale“ (Zrcadlo přírody) atd. Takových alegorických a symbolických názvů a vztahů je jak v duchovní, tak světské stránce středověkého života všude plno.

Z toho ze všeho tedy jde, že středověké legendy netvoří tak příliš zvláštní druh poësie pro sebe, jako nynější naše, a nevalně se liší od běžné tehdáž romantiky, častokráte těsně s ní splývajíce. Hlavní latinský pramen pozdějších italských novelistů „Gesta Romanoram“ obsahuje tudíž také, zrovna jako „Canterbury tales“, vedle světských povídek jednotlivé legendistické příběhy ze života svatých, a naopak

hlavní latinský pramen přečetných v národních jazycích napsaných legend, tak zvaná „Legenda aurea“ dominikána Jakuba de Voragine, povstalá jako snad „Gesta Romanorum“ v 13tém století, obsahuje vedle života svatých také jednotlivé intresantní historky světské. *Česká* legenda o sv. Petru a učedlníkovi jeho sv. Klimentu čte se skoro jako nějaký moderní román, jsouc plná pěkných a překvapujících scen shledání ztraceného dítěte sv. Klementa s jeho rodiči. Jistou symbolickou tklivost má do sebe legenda o sv. Krištofu, převozníku obrovské síly, kterýž nicméně nemohl přenésti na ramenou malé děťátko, v kteréž podobě Kristus ho navštívil. Velikolepost, poněkud příšernou, ač dokonce ne prázdnou poëtičnosti, jeví na př. staroněmecká legenda „Řehoř na kameně“ od minnesängra Hartmanna von der Aue. Řehoř, chtěje po způsobu východních svatých, jako Simona Stilita, odprázdniti se světa, dá se sedě přikovati na skálu uprostřed moře, a vrhne pak klíč od řetězu, jímž ku skále jest přikován, do hlubin oceánu. Sebevražda to obzvláštního druhu, dle názorů středověkých pomáhající k „svatosti“! Legenda o sv. Jiří, kapadockém rytíři, jenž draka zabil, byla v středověku zvláště oblíbena, jsouc tak blízká jeho nejzamilovanějším představám o rytířích, porážejících draky. Jsouť to drakobijci Sigurd a Tristan, přenešení do legendy starořeckého svatého.

Středověká legenda, jsouc *nejstarší* epickou formou tvořících se národních literatur, byla arci romány a novelami jen a jen světskými pořád víc vytlačována z obliby tehdejšího čtenářstva. Kněžstvo, bojíc se rostoucího zesvětačení, chtělo později čtení zamilovaných románů nahraditi povídkami více duchovní povahy, z čehož povstala celá řada románů prosou psaných, jako „Lycidas a Kleorita“ od francouzského archidiakona de Basire, nebo „Cavalleria celestial“ od Španěla de San Pedro atp., spisů to zábavných, nevylučujících sceny lásky, ačkoli směr morální v nich drží vrch. I tento směr byl novoromantikou 19ho století nápodoben a padělán, jako na př. Chateaubriandovými „Mučedlníky“

nebo „Fabiolou“ kardinála Wisemanna, aniž by konkurence ta byla měla dostatečného zdaru. Jakkoli kardinál Wisemann rozvinul v románu svém „Fabiola“ vzácnou učenost a zevrubnou znalost starořímských poměrů, jakkoli se i slabounce dotknul milostné náklonnosti „Fabioly“ k rytířskému mládci Sebastiánu, musel by předce moderní „duchovní“ román ještě mnohem větší ústupky činiti požadavkům profanního života, aby nejen konkurenci s čtením obyčejných románů vydržel, ale i milostnosti mnohých středověkých legend a mnišských spisů se přiblížil.

Kterak ponětí „duchovní“ a „svatý“ nebylo v středověku tak přísně a úzce ohraničeno, jako nyní, ale splývalo mnohem více s praktickou stránkou *života* a s všeobecnějším, jaksi všehistorickým názorem spasení, je viděti nejlépe z církevní malby. Dle našeho nynějšího výlučnějšího roztřídění patří do kostela jen obrazy zcela určitých, řádně kanonizovaných svatých, ani svatí nějaké jiné církve křesťanské, ku př. řecké, by se asi netrpěli, a arciť také ne vyobrazení osob *soukromých*, jako na př. ještě na Holbeinově Madonně. Středověká malba chrámová byla méně výlučná, ona si libovala mnohem více v ideích symbolicko-historických, ona přijímala ve svůj obor nejen děje starého zákona, alebrž vymalovala co chrámový obraz i římského císaře Augusta jako ctitele matky boží, do velikolepé sceny posledního soudu přijala nejen mythologického Charona, převážejícího duše, ale i rozličné osoby žijící. Na hřbitově Pisanském je nejlépe viděti, kterak cokoli v nějakém třeba vzdálenějším vztahu stálo k svatému účeli spasení člověčenstva, bylo předmětem malby posvátné a chrámové, zrovna tak, jako Sokrates a Plato měli býti církví římskou přímo prohlášeni za *svaté*, poněvadž pronášeli náhledy, křesťanským tak blízké. Proto také vysvětlení mnohých fresk chrámových z dob tehdejších je namnoze těžké, poněvadž symbolika velikou v jich kompozici roli hraje, a protože i jinak obsahují mnoho osob profanně-historických, mnoho tehdejších žitelů a podobizen.

A tak pochopíme, kterak pravým básnickým vrcholem této legendární, duchovní a posvátné poësie symbolické může být veliká Danteho báseň, od něho nazvaná „Comedia“, k čemuž však pozdější věk přidal krásný predikát „divina“, komedie „božská“. Na tento životu skutečnému bližší, na tento filosofický, všehistorický a symbolický ráz mythu křesťanského jest třeba pozor míti, aby člověk našeho století zcela pojal ten všeobecný soud dějin, otevírající se před námi v „Božské komedii“, roztřiďující lidstvo na věčné zatracence, na očistěnce a svaté; ten veliký pohled na církev v nebi vítězící a církev na světě zápasící“, na „ecclesia triumphans a ecclesia militans“, k níž cestu otvírá pohanský básník Virgil, předpověděvší v jedné ekloze příchod Krista, a mezi jejímiž „svatými“ v ráji je zakladatel středověké vědy právnické, císař Justinián a německý císař Jindřich VII. z Lucemburku.

Počínajíce úvahu vedle povahy spisu našeho jen krátkou o literarhistorickém významu světoobsáhlé básně Danteho, nesmíme slibovati sobě a vzdělanějším čtenářům českým, že nového s to jsme pověditi o díle, o němž na sta úvah a rozsáhlých komentářů vyšlo od Bocaccia v 14tém století počínaje až do Francouze Ozanama, a Němců Witte a Wegela v době naší. Jeť „Božská komedie“ jednou z těch básní, s níž vykladatelé pořád ještě nejsou úplně hotovi, neboť dle peprné xenie Schillerovské: „Wenn die Könige bau’n, haben die Kärrner zu thun“, „staví-li králové, mají plno práce trakařníci.“ Aby velikému básníku středověku a jednomu z největších vedle Homera, Shakespeara a Goetheho, které Evropa zrodila, sloužili v podřízeném úřadě „trakařníků“, vykladatelů nebo překladatelů, k tomu se za půl tisíciletí nejvýtečnější duchové hlásili, a posud ještě hlásí. Existují celé učené společnosti „Dantovské“, které pracným sbíráním rozsáhlého materiálu ve všech možných s Dantem souvěkých pramenech latinských nebo novojazyčných činí pokusy o vysvětlení rozličných ještě temných míst „božské komedie“. Kromě Shakespearových dramat a Goethova „Fausta“ žádná asi báseň

novějších evropských literatur nevyhledávala tolik bystroumných komentátorů. Vyžadujeť několikaletou práci, tuto Dantovskou literaturu i jen poznat, a krátká úvaha ve spise našem jest tedy již vůči této ušlechtilé armádě Dantovských skoumatelů zavázána k skromnosti.

Především odvoláváme se k výroku, jejž jsme již při lyrice učinili, že básník skutečně veliký stojí a musí stát na výši vzdělání své doby. Připomenuli jsme již při Tassovi, kterak pilnými studiemi historickými, archeologickými a strategickými, znalostí Homera zevrubnou, čtením nejlepších současných románů rytířských, a ještě k tomu sepsáním estetiky o potřebných vlastnostech pravé epickohrdinské básně (Discorsi del poema eroico) se připravoval k svému „Osvobozenému Jerusalemu". Avšak kterak rozsáhlých studií ve všech oborech věd, k nimž jeho věk dospěl, konal teprvé Dante a ještě k tomu na tři téměř století před Tassem! Především svědčí sestavení rozličných hříchů a roztřídění ctností v „Komedii" o studiu ethiky Aristotelovy a Cicerona: „de officiis"; tentýž odbor, jakož i postupování v osmeru blahoslavenství v „Ráji" o zevrubné znalosti „Summa philosophiae" Tomáše Aquinského. Budova pekla představující ohromný devítistupňový kotouč, v hloubi země zarytý, tak že v středu země se končí; i budova očistce představující podobný kotouč obrácený, čím dál tím více nahoru se šířící a vystavený kdesi na vzdáleném ostrově v moři; nebesa konečně v devíti planetárních kruzích vystupující až k nebi křišťalovému, kde trůní bůh; nauky, které na rozličných místech básník činí o měsíci, o hvězdách — vše to svědčí o hlubokém studium tehdejších soustav geognosie a astronomie. Básník nejen znal a konkretně si dovedl znázorniti astronomickou soustavu Ptolomeovskou, on dle všeho pilně četl veliké encyklopaedické dílo Vincencia Bellovacenského (Vincent de Beauvais), obsahující v prvním díle svém, „Speculum naturale", tehdejší system přírodověd. Dante měl dále tak zevrubné vědomosti astronomické, že věděl, bezpochyby dle doslechu, mezi námořníky rozšířeného, o „kříži jižním", nejkrásnějším to sou-

hvězdí jižního nebe, teprv v Africe viditedlném. V tomto alespoň smyslu se většinou vykládá místo v „očistci“

posi mente
all'altro polo, e vidi quatro stelle
non viste mai for che alla prima gente.

„Obrátil jsem se k druhému pólu, a viděl jsem ony čtyry hvězdy, jež mimo první lidi nikdy nikdo neviděl.“ Kterak musel být básník zasvěcen do knih Aristotelových, známých středověku z překladu latinského, nejdřív dle arabštiny, později od dob císaře hohenstaufského Bedřicha II. dle řeckého originálu zhotoveného, vysvítá také ze IV. zpěvu „Pekla“:

Vidi il Maestro di color, che sanno
seder tra filosofica famiglia.

„Viděl jsem Mistra těch, kdož zasedati mohou ve sboru mudrcův.“ Při téže příležitosti v témž IV. zpěvu dokazuje básník své zevrubné známosti starověké římské, a což v středověku bylo vzácnější, i řecké filosofie. Že z filosofů tehdáž ve školách běžných znal Dante Augustina, Orosia a jednoho z nejoblíbenějších v středověku spisovatelů, Boëthia „de consolatione philosophiae“, vysvítá z nejednoho obratu „Božské komedie“. Astronomické a zvláště geografické vědomosti tehdejších dob vzbuzují v nás sice dnes, po Kopernikovi, Kristofu Kolumbovi, Galileim a Newtonovi sem tam úsměv superioty, což arci není vina básníkova, jehož kolosální obrazivost nám štědrou podává náhradu za přírodovědecké sem tam bludy. Ale jak zevrubnou až do nejmenších podrobností znalost nalezneme u Danteho života antického, řecké mythologie, a historie zvláště římské! Četné jsou upomínky v „Pekle“ i „Očistci“ na řeckou mythologii, sestoupení Heraklovo v podsvětí, postavy Erynnií, Alekto, Tistifony a Megery, hlava Medusy, převozník Charon a soudce podsvětný Minos, čtyry řeky antického pekla, Styx, Acheron, Cocytus a Flegeton atd. Celá řada trestů pekelných, více méně důmyslně vymyšlených, je nakreslena podle pravzorů staré mythologie. Básník vědomosti tyto částečně i ze sou-

časných pramenů snesl, ale především studie konal k těmto obrazům u básníkův starořímských, u Ovida v „Metamorphosách“, a hlavně u Virgila, jehož kniha VI. Aeneidy vykazuje nápadné podobnosti s Dantovým „Peklem“ a „Očistcem“. Tam vede Sibylla Aeneáše do Tartaru, a ukazuje mu pověstné pro své hříchy duše mužův i žen starého světa, z nichž mnozí ohromný balvan nuceni jsou váleti, jiní roztažení visí na loukotích velikých kol, jiní jako zrádce Flegias výstražným hlasem napomínají zřítele: „Discite justitiam moniti“. Prošedši Erebem vede Sibylla Aeneáše kolem řeky Lethe do háje elisejského, kde otec Anchises přijav jej, vykládá mu původ a počátek světa, a ukazuje ve vzdálí obrazy budoucnosti, řady nenarozených ještě italských výtečníkův od Numitora a Romula počínajíc až do Catona a Caesara. Není pochybnosti, tato šestá kniha Aeneidy je hlavním vzorem Dantovy „Komedie“, alespoň „Pekla“.

Avšak pokračujíce dále u rozebírání vědeckých studií, které Dante konal na přípravu pro báseň svou, musíme zvláštní místo vytknout historii. Jaká to znalost dějin řeckých a především starořímských! Není snad jednoho z výtečníkův starého Říma, jejž by Dante byl vynechal, jejž by nebyl ostře karakterizoval! A čtenáři našeho spisu vědí z přehledu dosavadního, z rýmovaných antických románův, co přísné vědomosti historické znamenaly v onom věku, plném planých výmyslů a nesmyslné lehkověrnosti! A již tím vyrůstá Dante, na samém začátku 14ho století píšící, vysoko i nad nejpřednější básníky svého věku, třebas bychom odpočetli od této jeho zásluhy faktum nepopíratedlné, že studie antické zejmena starořímské, v Italii ani v nejtemnějších dobách středověku docela se nevytratily. Arci, jakož přírodovědy ve své tehdejší naivnosti kladly rozličné objektivní překážky zkoumavému duchu Dantovu, tak zas historie, přísnější kritiky nedbajíc, musela se leckdy ohnout a prohnout pod mohutným velením subjektivismu básníkova, kterýž, jako arci každý člověk více méně činí, seřaďoval osoby a fakta podle svého předpojatého vlasteneckého a republikánského

idealismu. Jako v „Aeneidě“ Anchises, otec Aeneáše, tohoto dle báje praotce Říma, historii Říma předpovídaje vypráví, tak svěřil Dante zas čestnou roli vypravování dějin římského císařství Justinianovi. Tento nejslavnější snad z imperatorův byzantinských, maje sídlo své v Cařihradě blíže Troji, z níž Aeneáš vyšel, zase druhé město Aeneášovo, Řím, skrze Belisara „orlu“ císařskému navrátil, dobyv tak starou říši Caesarův pravé křesťanské víře nazpět. Dante pojímá historii Říma se zřetele ghibellinského, on, jenž po tragickém pádu Hohenstaufův od obnovení silného císařství všecku spásu pro Italii doufá, jeví se při každé příležitosti co ctitel Julia Caesara oproti Pompejovi, zastavuje se při svém přehledu historie Říma v VI. zpěvu „Ráje“ hlavně při Konstantinu, Justiniánu a Karlu Velikém, těchto třech zakladatelích světoříše křesťanské. Dante jakož chyb Caesarových nerad připomíná, jakož jej co vzor horlivosti přímo Matce boží po bok staví slovy:

Maria corse con fretta alla montagna,
e Cesare per soggiogare Ilerda,

(Marie rychle spěla na horu, a Caesar rychle spěl pokořiti Leridu), tak povýšil vzdor Theodoře a mravní spustlosti Byzantinismu Justiniana do nebe, neboť Justinian je zakladatelem římského práva, tohoto dle názoru věku Dantova strážce světového řádu. Toť názor Danteho co právníka a politika, co světoobčana! Avšak Dante jest muž nejen abstraktního práva, on je muž také subjektivní pravdy a spravedlnosti, on je florentinský vlastenec, a v tomto malém rámci své užší vlasti upřímný republikán. Proto s obdivem hledí k příkladům římské republikánské ctnosti, k Fabriciovi, Regulovi, Cincinnatovi a Catonu Uticenskému, ač samovraha staví všemožně idealizovaného co velebného kmeta v popředí očistce jakožto strážce této průpravní cesty k nebi. „Libertà va cercando“, tak uvádí Virgil Katonovi Danteho, „che é si cara, come sa chi per lei vita rifiuta; tu il sai.“ On hledá *svobodu*, kteráž, jak drahocenná jest, ví ten, kdo pro ni i život nízko cení. Nuže ty, Katone! to víš.“ — Jeť patrno,

k císařům římským, k Caesaru, Trojanu nese se *rozum* básníkův, Katonovi patří jeho *srdce*, tam mluví Dante politik, zde mluví Dante člověk. Z římského práva však, jehož sběratelem a pořadatelem je Justinian, rovněž císařství jako i městské republiky italské čerpaly právní důkazy pro věc svou; proto vykázal Dante císaři Justinianovi místo tak výtečné ve svém velikém soudě historických osobností. Jestliže však Dante dějiny starořímské tak hluboko v duchu doby své pojal; jestliže, jako ještě z jiných míst „Komedie" je zřejmo, bývalý člen florentinské vlády a vyslanec republiky k papeži také ve vědě právnické byl zběhlý: kterak zevrubně a všestranně znal dějiny středověku, dějiny současné! A nebylo tehdáž tak lehko a tolik prostředkův po ruce s dějinami těmito se zevrubně seznámiti, jako nyní. Vždyť jsme seznali z četných románův rytířských mnohem pozdějších nevědomost středověkých spisovatelů v tomto vzhledě, a také kronikáři, tito historikové ex professo, jeví známost jen lokálních údajů, ale celkem nevelký přehled. Vždyť věda *všeobecné* historie počíná teprv v 17tém věku, věda filosofie dějin, chceme-li, snad poněkud od Machiavelliho. Dante však se s výminkou jen některých nepatrnějších chyb, jichž se dopustil, jeví co muž širokého historického rozhledu, co první v středověku filosof dějin. Jest to zjevno jak ze spisův jeho latinských o „Monarchii" a de „vulgari eloquentia" (nynější překlad díla toho by snad nejlépe zněl: „o národním jazyku a jeho slohu"), tak z „Božské komedie". Budeme se snad méně divit, že znal tak zevrubně historii Florencie a Italie, že v dějinách Francie, první to světské jaksi velmoci Západu za tehdejších dob byl doma, že vytkl tak vážné místo královskému rodu Arragonskému, přirozenému obranci Italie proti Francouzům, že ocenil tak trefně poëtické a historické působení troubadourů, Bertranda de Born, Arnolda Daniela, Arnolda de Marveil, zrovna tak, jako seřadil v pekle básníky staré, napřed „knížete" Homera, pak Lukana (oslavovatele Caesara), Ovida, Horace (Virgila a Statia zvlášť vyznamenal co své průvodce). Avšak Dante jeví i znalost

dějin Skandinavie, Anglie, Skotska, Kastilie, Portugalska, on staví do té přebohaté a významné galerie svých historických osob také české krále své doby Přemysla Otakara II. a Václava II.

L'altro . . .
resse la terra, dove l'aqua nasce,
che Molta in Albia e Albia in mar reporta,
Ottachero ebbe nome, e nelle fasce
fu meglio che Vincislao suo figlio
barbuto, cui lussuria ed ozio pasce.

„Druhý vládl tou zemí, kde pramení tok, jímž Vltava k Labi a Labe k moři se valí; sloulť Otokar a za víc stál co dítě, než jeho syn Václav co stařec, an v smilstvu se a netečnosti pase.“ Přísný tento Danteho soud o Václavu II., jemuž tak odporuje uctivé se chování Karla IV. ku památce dědově, shoduje se nicméně alespoň do polovice s úsudkem souvěkého Dalimila, kterýž o Václavu II. píše:

A v tom pokoji rozlenie,
o čemž mu bylo, poče tbáti najméně . . .
on na súdě nesedáše . . .
sirotci i vdovy k němu volachu,
vdovy se dcerami před ním klekachu;
on to vida pryč pojdieše,
pánu některému súd pokyněše.

Nicméně je velice podobno pravdě, že Dante, mluvě při Václavu, „Otakarově synu“ o „lussuria“ (chlípnosti) spletl zde nedopatřením dvě osobnosti v jednu, totiž Václava II. a Václava III., kterémuž poslednímu arci spíše možno za vinu klásti „lussuria“, než jeho otci. Václav III. panoval, jak známo, jen rok, a omyl tu tedy stejným jmenem obou panovníků velice možný. Když anglický moderní historik Hallam, jenž psal r. 1818 svůj znamenitý spis: „Europe during the middle ages“ (Evropa v středověku), mohl splésti v jednu osobu Václava II. a III., nechav rod Přemyslovců vyhynouti „r. 1306 Václavem, synem Otakarovým,“ mohlo takové historické nedopatření se ještě mnohem spíše přihodit Danteovi v středověku, kde spojení Čech s Italií nebylo příliš živé.

Karakteristické je při tom, že Dante postaviv oba krále české do očistce, byl spravedlivějším k Přemyslu Otokaru, než náš Kolar, jenž panovníka tohoto zaklel do pekla. Rozdílným stanoviskem obou básníkův vysvětluje se arci tento rozdílný soud. Kolarovi byl Přemysl Otokar Němcem; Dante si nevážil především Rudolfa Habsburského, jenž dle jeho náhledu hlavní úkol císařství, „hojení ran Italie" zanedbal, a vzrostl tudíž v očích jeho Rudolfův sok, Otakar. Také na jiném místě jeví Dante sympatie pro naši českou vlast. Jsa nepřítelem jako Rudolfa Habsburského také jeho syna Albrechta, vytýká mu vpád jeho do Čech r. 1304 co dílo nekřesťanské. Bůh potrestá mezi skutky Albrechtovými především ten, jenž brzo zapsán bude do knihy anjela soudného, že zpustošil Čechy („per che il regno di Praga fia deserto")! Při tom arci opětně kárá krále Václava II. Vedrà si la lussuria di quel di Buemme, „bude v té knize anjelově vidět také smilstvo krále českého." Ráj zpěv 19. verš 125.

Při rozbírání ohromného toho vědění ze všech oborů přírodověd, filosofie a historie, jehož básník k účelu svému spotřeboval, nesmíme vynechati onu vědu, která v názoru středověku první místo držela mezi všemi, a jež i básníkově intenci nejblíže stála, theologii. Kterak sečtěným byl básník v starém zákoně a kterak si básnickou mluvu prorokův osvojil, dokazují jeho oběžní listy, psané městům italským při příchodu císaře Jindřicha VII., stejně jako množství symbolických míst v „Božské komedii". Vznešená, energická mluva prorokův musí každému básníkovi, jenž se jí obírá, uviznout poněkud jaksi mezi prsty, jakož to dokazují nejen Milton a Klopfstok, ale i básník moderní, u něhož to více překvapuje, Viktor Hugo. Četné symbolické vidiny u Danteho souhlasí nápadně s nejskvělejšími místy u Ezechiele, Jeremiáše, Daniele. Na důkaz jen několik nejnápadnějších příkladů. Dříve než Dante do pekla vstoupí, brání mu u vchodu lev, vlčice a pardal. Symbolický smysl zvířat těch rozličně se vykládá, avšak volba zrovna těch zvířat souvisí s místem u Jeremiáše: „Protož pobil je lev z lesa, vlk k večeru po-

hubil je, a rys bdí nad městy jejich, neboť rozmnožila se přestoupení jejich“ (V. 6). Vítězný průvod v 29tém zpěvu „Očistce“, jímž ohlašuje se sestoupení s nebe Beatrice, je sestaven podle vzoru rozličných vidění u Ezechiele, jak básník uváděje čtyry, ještě dnes z tradičního vyobrazení evangelistů známá symbolická zvířata, sám vyznává: „Leggi Ezechiele, che li depigne come li vide . . . viz Ezechiele, kterýž je popsal, kterak je viděl atd.“ Celý tento popis triumfálního vozu dokazuje zevrubnou znalost tehdejší od církve užívané symboliky, pilné čtení zejmena sv. Bernarda, a vůbem rozsáhlé vědění bohoslovecké. Stařec, jejž básník popisuje ve 14tém zpěvu „Pekla“, mající hlavu ze zlata, prsa a ramena stříbrná, železné spodní tělo a hliněnou nohu, je Saturnus, allegorie času i čtyř jeho věků, celý pak tento skvělý obraz složen je jednak z myšlenek v 2. kapitole proroka Daniele, jednak z první knihy Ovidových „Metamorphos“.

Stejně obeznámen, jako v starém zákoně, je Dante v zákoně novém, zvláště v knize, slohu prorockému nejbližší, v zjevení totiž sv. Jana; v evangelistu Lukáši, spisovateli to slohu klasičtějšího, než byli ostatní tři životopisci Kristovi; v epištolách sv. Pavla, jenž vtržen byv do sedmého nebe byl Dantemu osobností asi podobně blízkou mezi spisovateli posvátnými, jako Virgil vstupující do pekel mezi básníky klasickými. Jaká dále znalost historie církevní jeví se v seřadění a karakteristice papežův, jichž děje arci Italiánovi a nepříteli Guelfův jako Dante musely být známější! jaká znalost rozličných učitelův a spisovatelův Církve, které do pramene jaksi všeho světla, na „planetu“ Slunce umístil! jaká znalost životopisů svatých a světic od zakladatelů dvou tehdáž církví vládnoucích řádů sv. Dominika a Františka d'Asissi, až nazpět k otci řeholnictva vůbec, sv. Benediktu a výše vylíčenému poustevníku sv. Makariu! Nedostatečná snad známost naše s tehdejší hagiografií, s životopisy světic je tím vinna, že symbolický význam dvou důležitých osobností v „Božské komedii“, Lucie totiž a Mateldy, není zcela bezpečně objasněn. Přidáme-li k tomuto rozsáhlému aparátu

vědeckému ještě estetické vědomosti Dantovy, co do rozdělení básnických druhů poněkud sice nejasné (viz de vulgari eloquentia), sice by svou báseň byl předce snad jinak nazval, než „Comedia“, avšak znamenité co do veršové a rýmové techniky: máme před sebou vědecký universalism tak široký, jako snad nikdy žádnému jinému básníku nebyl k službám. A ještě k tomu víme, že Dante chtěje po způsobu tehdejších florentinských šlechticů vstoupit do nějakého cechovního bratrstva, dal se zapsati do cechu lékařů a lékárníků! Musel tedy v těchto, tehdáž asi slabě zastoupených oborech, jichž znalost nevíme, jestli kde ve svých spisech objevil, míti zevrubnější vědomosti. Jaký to tedy šírý obzor v současné vzdělanosti! Za našich dob, kde materiál vědění ovšem zcela jinak vzrostl do nepřehlednosti, než za dob Dantových, jest asi nemožno být universalistou, a náš *snad zase* příliš přepjatý systém „rozdělení práce“ nutí nás, co k zjevům takřka nadlidským hleděti k oněm velikým duchům Italie, kteří jako Dante, Orcagna, Leonardo da Vinci, Michelangelo byli universalisty v umění i vědě. Avšak upamatujme se předce zase, na jak vysoké vědecké výši současného vzdělání stáli nebo stojí Goethe, Walter Scott, Viktor Hugo. Jen za tu cenu může veliký talent zůstat také trvale velikým básníkem.

Při tom nechceme rozhodovati, zdali nadšení, zvláště vlastenečtí vykládači italští nevnášeli do některých slov „Božské komedie“ snad i více zásluh, než tam při střízlivém rozebírání lze nalézti. Cesare Cantù ve své „Storia universale“ tvrdí o Dantovi, že před Newtonem ukázal k měsíci co pravé příčině přílivu i odlivu moře v 16tém zpěvu „Ráje“ verš 82 a 83; že před Galileim odkryl co příčinu uzrávání ovoce vydychování kyslíku na slunci 25tý zpěv „Očistce“ verš 77 a 78; před Lineem rozdělil rostliny podle jich ústrojů rodících a dle semene v 16tém zpěvu „Očistce“ verš 113; před Baconem stanovil zkušenost co pravý základ všeho vědění v 2hém zpěvu „Ráje“ verš 98; ano že před Newtonem naznačil i zákon gravitace v 28tém zpěvu „Ráje“ verš 130.

Jisto jest, že v „Božské komedii“ lze nalézti množství přírodovědeckých vědomostí, vysoko vynikajících nad běžné vědění 14ho věku, jež ne všecky lze odvoditi ze „Speculum naturale“ Vincentia de Beauvais.

Na otázku, jaký byl v Dantovi osten ušlechtilé této vědochtivosti, a kterak rozsáhlé toto vědění s poëtickou obrazivostí v jeden celek sloučil, můžeme arci pro nedostatek místa odpověděti jen co nejstručněji. Základní myšlenka „Božské komedie“ je dle našeho mínění tato: Čím více se zabeřeme do studium veškerenstva, čím více seznáme jaksi tvůrčí plán božský, jak on v přírodě a v historii, v trápeních pekla a blaženosti nebes se jeví, tím jistěji dojdeme k *vlastní očistě mravní.* Jest to opět základní myšlenka Sokratismu: Ctnost není nic, než vědění, arci *pravé*, rozsáhlé vědění, nebo přeloženo v křesťanskou větu filosofickou: Pravé vědění k bohu přivádí. Dante bloudí; hřích v srdci a chaos v mysli jeho tak jej zmatou, že hledá smrt; tu upomínka krásné mladistvé lásky posilní jeho duši, a on za vůdcem Virgilem, Statiem a nebešťankou Beatricí vydá se na cestu poznání všehomíra, a poznáním tím postupně vcházejí v srdce jeho očistění, mír, blaženství. Bylať *jediná* cesta spásy proň tato pouť, toť básník praví zcela určitě: . . . e non c'era altra via che questa, per la quale io mi son messo, „nebylo jiné cesty proň než tato, kterou jsem já Virgil ho vedl.“ (Očistec, zpěv I. 63). Avšak hlavní pružina, jež Danteho nejen odvrací od hříchu, ale na té veliké zkušebné pouti všehomírem, podsvětím i nadsvětím, podporuje a provází, je Beatrice, upomínka první čisté, mladistvé lásky. Myšlenka tato je provedena s velikým aparátem symboliky a mystiky, tak že přese vši svou jednoduchost stála a může státi komentátory mnoho práce. Vedle Beatrice jsou v postupu cesty básníkovy postaveny také jiné postavy ženské významu více méně temného, Lea, Rachel, Lucie, Matelda. O symbolickém smyslu jich všech, ještě tuším nevyjasněném od vykladačů nade vši pochybnost, nemůžeme se zde rozepisovat. Lucie na každý způsob souvisí se slovem lux: světlo, a znamená asi symbo-

lickou postavu Vědy, Osvěty, filosofie. Jasnější je význam Beatrice. Jest to postava asi dvojitá, představujíc na jedné straně mladistvou milenku Dantovu, již časná smrt povýšila mezi světice, a na druhé straně očisťující, posilující ano posvěcující moc pravé lásky, kterouž jaksi milost božská člověku v cestu posýlá. Básník činí velmi ostrý rozdíl mezi touto ideální a láskou smyslnou. První ze tří šelem, která mu na cestě k ctnosti v cestu vběhne, je „kropenatý panther", lonza di pel maculato, jenž považován jednomyslně od vykládačů za symbol smyslnosti. Snad jest něco pravdy v tom, co Bocaccio vypravuje v Dantově životopisu, že také básník „Božské komedie" podlehl jako Petrarka a Shakespeare popudům smyslnosti, této nejúhlavnější nepřítelky velkých talentů, „před jejímž peklem dle výmluvné znělky Shakespaerovy 129[té] uprchnouti jest tak těžko." Jakožto ochrana proti této první ze tří šelem sestoupí Beatrice s nebes do podsvětí prosit Virgila, aby milence jejího, Dantea, provázel říší zatracenců. Od Beatrice vyjde první počin mravního očistění, a táž v posledním již nebi krásnou modlitbou prosí Marii pannu za Dantea, aby směl patřiti v tvář božskou. Ještě jinak staví básník tuto posvěcující moc lásky k Beatrici v příkrý odpor se smyslností, neboť ne náhodou potopil zrovna nejčelnější básníky své doby, Quidona Quinicelliho, Arnolda Daniele a Arnolda de Borneil, oba poslední znamenité troubadoury, do věčného žáru v očistci, jímž trpí chlípní. Tím, jakož i známou episodou o Francesce da Rimisi, která čtením románu o „Lancelotu od Jezera" byla svedena k hříchu, zavržením Tristana do pekla vilníků odsoudil básník rozkošnickou literaturu své doby, stavě vznešenou lásku k Beatrici v „Božské komedii" co nejpříkřejší opak této všední, rozkošnické smyslnosti. I není u psychologův praktických i theoretických žádné o tom pochyby, jak velikou moc idealizující a tím posvěcující má pohlavní láska v prvním, nejčistším svém objevu. Ona jest nejmocnější protiva soběctví, tohoto pramene všeho zla, ona jedním rázem mění, ohýbá a láme karaktery zdánlivě již vytvořené, a každé

chvíle lze pozorovat, kterak i lidi všední a sprosté nadchne k netušené obětovnosti. Ku porozumění zvláště básníkův jest pojímání lásky této v její jaksi hojivé, očisťující a posvěcující roli věcí nezbytnou. V tom smyslu praví náš Jan Kolár, u něhož Mína představuje podobnou, v jedinou osobnost srostlou dvojici lásky k ženě a lásky k vlasti:

Láska jest všech velkých činů zarod,
a kdo nemiloval nemůže
ani vědět, co je vlast a národ.

V témže smyslu se v Goethově „Faustu“ Marketa, nedostihující co do záře pravé ženskosti daleko Beatrici, zjeví při závěrečné apotheosi jako matka milosrdenství, mater dolorosa, a básník uzavírá svého „Fausta“, na jehož povstání vedle „Fausta“ od Marlowa „Božská komedie“ největší snad vliv měla, mnohoznačnými slovy:

Alles vergängliche
ist nur ein gleichniss . . .
das ewig weibliche
zieht uns hinan.

„Všecky zjevy pozemské jsou jen podobenstvím nepostižných tvarů věčnosti, a jest to především zjev čisté ženskosti, jenž nás vzhůru k nebi táhne.“ Připojíme k tomu, abychom citáty nehromadili do přílišnosti, ještě slova Geibla, jednoho z nejněžnějších německých romantických lyrikův, slova vytržená z jeho pěkné básně „Minnelied“:

Denn lieb ist wunder, lieb ist gnade,
die wie der thau vom himmel fällt.

„Jest láska zázrak a milost boží, jak rosa s nebe pršící.“ Všickni tito a četní jiní básníci vylučují jedno a totéž, avšak tak vroucně a vznešeně, jako Dante, sotva kdo to pověděl. Tato Beatrice se svým „nevýslovně mocným úsměvem“ a s touto svatou aureolou kolem čela jest nejkrásnější ženská postava, již kdy poësie vytvořila.

Kromě této obecně lidské stránky, zaručující „Božské komedii“ nesmrtedlnost pro všecky věky, je arci Dante i básníkem doby své, nejkřesťanstější ze všech, které kdy zrodil

křesťanský Západ. Vzdor tomu, že Dante zaklel celou řadu papežův do pekel, a že inkvizice stále čenichala v „Božské komedii", jak by ji mohla odsouditi, nebylo lze proti pravověrnosti Dantově nalézti ničeho. Báseň Dantova i nejčistší duchy starého věku, jako Virgila, Sokrata a Platona, „ačkoli nehřešili", odsoudila do pekla, arci do pekla nejmírnějšího „Limbus", slibujíc zas Virgilu co zvěstovateli Krista (ve čtvrté ekloze) předpuštění před obličej božský. Tak přísně pravověrným byl Dante, že i pověstného biskupa Folqueta Marsilského, jejž všickni troubadouři líčí co zrádce vlasti, a jenž skutečně nezdá se být karakterem vzorným, povýšil do nebe, bezpochyby co energického odpůrce Albigenského kacířství. A nejen dogmatická, alebrž i liturgická, bohoslužebná stránka církve nalezla v Dantovi výmluvného oslavovatele. Francouzští literarhistorikové se zanášejí otázkou, odkud, poněvadž nic není nového na světě, Dante čerpal základní myšlenky k této své kompozici, jíž takřka nic podobného nemá básnictví předcházející. I shledali, že jakýsi málo známý trouvèr Raoul de Houdan napsal rýmovačku: „la voye ou le songe de l'Enfer" (cesta nebo-li sen o pekle), která prý je básnickou matkou „Božské komedie". Nezdá se však, že by rýmovačka mnišská ceny bezpochyby velmi prostřední byla dovedla rozplamenit velikou fantasii jako Danteho. Praviť Dante sám výslovně (v 2. zpěvu verš 31 „Pekla"), že mu za vzor pekelné i nebeské cesty sloužil Aeneáš a sv. Pavel, a byl by zajisté, jako vděčně všech svých mistrů v básnictví připomíná, i francouzského trouvèra Raoula připomenul, kdyby ho byl znal. Avšak tam, kde mu šestá kniha Aeneidy již nevystačila, tam vypůjčil si živé barvy svých představ z chrámové bohoslužby. Jest to velikolepá hymna „Dies irae", anaž tolika středověkým veršovcům a nepoměrně větším tehdejším malířům dala obrazy i myšlenky, jejíž ne sice slova, ale duch zaznívají z „Pekla" a „Očistce". Ba mohlo by se snad i tvrdit, že již jednoduchá trojčlennost slok v „Dies irae" vedla Danteho k volbě jeho plnozvukých, ač poněkud jiný zákon rýmovací sledujících terzin. A jako

u Danteho temné zvuky „Dies irae“ a chrámového requiem znějí z říše hrobů, tak zas z líčení glorie nebeské zaznívají velebné základní myšlenky hymny chrámové při veliké mši nazvané „Praefatio“. Všecky ty poslední zpěvy „Ráje“ jsou jako pabásnění známých nám ze mše latinských slov: „Majestatem tuam laudant Angeli, adorant Dominationes, tremunt Potestates; coeli coelorumque Virtutes ac beata Seraphim socia exultatione concelebrant“, nebo na jiném místě těchto mešních prefací: „qui cum Thronis atque Dominationibus, cumque omni militia coelestis exercitus hymnum gloriae tuae concinunt, sine fine dicentes: Sanctus, sanctus, sanctus.“ Velebnost Tvou chválí anjelé, jí se koří Vlády nebeské, před ní se třesou Mocnosti (jmena jednotlivých kůrů anjelských), Nebesa a nebes Ctnosti a Serafínové svatí společným Tebe oslavují hlaholem“ — nebo na druhém místě: „jenž s Trůny a Vládami, a s veškerým vojem nebeských zástupů slávě Tvé prozpěvují hymnu, mluvíce bez ustání: Svatý, svatý, svatý.“ — Porovnejme s tímto slovním zněním hymny „Praefatio“ některá místa v „Ráji“:

> . . . Un dolcissimo canto
> risonò per lo cielo, e la mia Donna
> dicea con gli altri: Santo, santo, santo! . . .
> Al Padre al Figlio allo Spirito santo
> cominciò gloria tutto il Paradiso,
> si che m'inebriava il dolce canto.
> Ciò ch'io vedeva mi sembrava un riso
> dell' universo . . .
> o gioia! o ineffabile allegrezza!
> o vita intera d'amore e di pace!

„Přelibý zpěv zazníval nebesy, a děva moje zpívala s ostatními: „Svatý, svatý, svatý!“ . . . Bohu Otci, Synu i Duchu svatému počal zpívati slávu vešken Ráj, tak že opojením sladkým mne jímal blažený ten zpěv! o slasti! o rozkoši nevýslovná, o věčný ty živote plný lásky a míru.“ — Rozličné ty úchvatné chrámové zpěvy římské liturgie, které účinkem přímo dramatickým působí na čilejší fantasii, jaly patrně mocně i mysl Dantovu, tak že na četných místech jeho „Komedie“ ozývá se jich ohlas, ku př. „Gloria in ex-

celsis Deo" (21 zpěv „Očistce"), „Benediktus qui venit" (v 30 zpěvu „Očistce"), „Regina coeli" (Ráj, zpěv 23) a večerní zpěv „Completoria" v římském breviáři „Te lucis ante exitum". Významnost a slavná efektnost římské chrámové liturgie, již později reformace jako planou světskou slávu odstraňovala, měla nicméně, alespoň v středověku, svou váhu, nepopíratedlnou se zřetele estetického, jakož to dokázala vlivem svým na fantasii největšího středověkého básníka.

Avšak jakkoli Dante byl básník skrz na skrz křesťanský a ortodoxní, rovněž tak živá a mocná v něm zas byla myšlenka *pokroku*. Každá vláda, majíc hájiti množství interesů nejhmotnějších, octne se na půdě neuprosné reálnosti v celé řadě sporův s absolutní ideou mravnosti, a papežství byvši na rozhraní 13ho a 14ho století při úplné bezvýznamnosti německého císařství na vrcholu svého politického velmocenství, mělo plno takových více méně nečistých světských politických starostí. Dante pak jest nepřítelem papežstva co *politického* ředitele italských státův a republik neuprosným. „Ráj" nemá mezi svými obyvateli ani jedinkého papeže, za to pak zavrhl Dante všecky tři přednější papeže doby své, Mikuláše III., Boniface VIII. a Klementa V. co pachatele simonie do pekla. Žádný básník dvou nejopozičnějších tehdáž proti Římu národův, Provensálův a Němcův, žádný Petr Cardinal nebo Walter z Vogelweide nepověděl papežstvu tak ostré věci, jako Dante Bonifaciovi VIII., jenž byl arci úhlavním ochrancem Dantových osobních nepřátel ve Florencii. Nejdůležitější pak podpora papežstva, mníšstvo, nachází v Dantovi soudce stejně spravedlivého, an jsa ctitelem zakladatelův řádův sv. Františka a Dominika, kárá nicméně ústy sv. Benedikta nemilosrdně počínající tehdáž demoralizaci mnichův:

Le mura, che soleano esser badia,
fatte sono spelonche, e le cocolle
sacca son piene di farina ria.

„Z těch zdí, jež bývaly druhdy útulkem řeholníků svatých, staly se nyní pelechy, a kapuce mnišské chovají množství v sobě špatného plevele."

Vedlo by nás příliš daleko, a bylo by českému čtenáři nemnoho srozumitedlno, kdybychom chtěli zevrubněji vykládat italsko-vlastenecký význam „Božské komedie“. Tatáž neoblomná snad až stoicky krutá přísnost mravní, v kteréž se mezi básníky první řady jen asi Milton Dantovi poněkud rovná, vyznačuje jeho stanovisko vlastenecké. Idealism jeho bezohledný nepočítá pranic s okolnostmi a poměry, on každému jednotlivci, ať papeži, ať malému měšťánkovi přichází vstříc s absolutností zákona mravního, jehož „kategorický imperativ“ nezná omluvy a smilování pro žádnou slabost lidskou. Jako škaredohlednost Dantova obličeje špatně se hodí k italským Bocacciům a Ariostům, tak i veliká jeho báseň se nevtírá čtenářům labužníkům, hledajícím pamlsky, avšak ona nadchla vidinami svými řadu duchův a umělcův od Giotta, Michelangela až do geniálních Francouzův našeho věku, do Delacroix a Gustava Doré. Dante jest aristokrat, konservativec a nepřítel vší italské demokracie, jež za pomoci obchodu a průmyslu nabývala vrchu v tehdejších malých městských republikách; živlu to nestálého, bouřlivého a často násilnického, jenž ale byl nicméně předvojem tak zvaného „třetího stavu“, stavu měšťanského ve vší ostatní Evropě, a jemuž nejen Florencie, ale celá Italie středověká a i dnešní děkuje za všecek svůj rozkvět hmotný, za své bohatství a i své předáctví kulturní. Toto kupecké a továrnické měšťanstvo italských republik, mocné bohatstvím a množstvím lidu, jejž živilo a zaměstnávalo, bylo arci federalistické, ono bránilo svou lokální svobodu prostředky často i bezprávnými, a papeži, jichž politická neodvislost sama spočívala na italské federativnosti, byli již od Bedřicha Barbarossy počínaje spojenci tohoto italského „Guelfismu“. Dante byl, výrazem dnes běžným mluvě, italský centralista, on snil již tehdáž o *sjednocené* Italii, již měl dle ideálu jeho utvořit císař, ani tak německý, jako spíše o lid římský se opírající, a panovníkem takovým se mu zdál Jindřich VII. Lucemburský, vychováním i jazykem Francouz. Skutečně měl rod Lucemburský vždycky, jakož historie našeho krále Jana a

Karla IV. dokazuje, zvláště v severní Italii, četné ghibelinské přívržence, a i Petrarka od Lucemburků mnoho doufal. Té ovšem nezištnosti, již Dante, jinak předce zas republikán, od císařství očekával, by u něho byl nenalezl; jeť nezištnost v praktické politice vůbec zboží velice vzácné. Avšak pouhý idealista a snílek v politice, byl Dante nicméně věštcem budoucnosti, on nenávistník latiny, tehdejšího úředního jazyka v Italii, tušil veliký význam *národních* jazykův, on může a musí být považován za otce nynější italštiny, již z různých dialektův právě on svým veledílem „Božské komedie" vytvořil. A na základě této *jazykové jednoty* povstala, arci teprv po více než půl tisíciletí ona sjednocená Italie, k níž Dante, první co do času skutečně „italský" vlastenec se nesl.

Jakkoli „Božská komedie" tvoří nerozdělný celek, obsahujíc přemnožství kras souvislých, tak že výtržky citovati z ní značí skoro tolik, jako by dle slov V. A. Schlegla někdo chtěl ukazovati cihly na důkaz krásné stavby domu, vyznačujeme nicméně co ukázku stilu básnického na základě velezáslužného překladu Vrchlického některá karakteristická místa. Tak ku př. nadpis na bráně pekelné („Peklo" III. 1—3):

Mnou vchází se do místa věčné strasti,
mnou vchází se v noc, která nemá rána,
mnou vchází se do zatracenců vlasti.

Hlas spravedlnosti pohnul světů Pána,
moc boží sklenula mé brány stinné
a s první láskou Moudrost svrchovaná.

Před vznikem mým nebyly věci jiné,
jen věčné vyjma, já též věčně stojím,
nech naděje, čí noha sem se šine.

Verš poslední: „Lasciate ogni speranza voi ch'entrate" stal se příslovečným v celém vzdělaném světě. Rovněž příslovečnou vážnost, ač tuším jen v Italii mají slova ústy Francesky da Rimini pronášená:

Není větších bolů,
než v čase bídy myslit na své štěstí!

„Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria“ („Peklo“ V. 121). Krátkost plná síly i opovržení též příslovečného leží ve slovech, jimiž Virgil Danteho odvrací od duchů lhostejných, vlažných a neutrálních:

non ragionam di lor ma *guarda e passa.*

„Dost o nich slov, ty viz je a pojď dále.“ Čímkoli jsi buď tím úplně a *zcela*, toto vážné napomenutí leží v opovržlivých slovech Dantových k lidem lhostejným.

Hrozný je soud pronešený básníkem nad papeži svatokupeckými Innocencem IV., Alexandrem IV., Urbanem IV. a Klementem IV. Mikuláš III. z rodu Orsini, snad první z papežův, který protekcí bezmírnou samých příbuzných stvořil pověstný „nepotismus“, praví („Peklo“ XIX.) o sobě a svých předchůdcích:

Jsa medvědice (Orsa) opravdu syn pravý,
já cpal, bych medvídky své zvýšil slávou,
tam zlato v měch, zde sebe v pytel žhavý.

Mí předchůdcové zde pod mojí hlavou
se rozmačkaní kryjí v této skále,
ti zprznili se simonií žravou.

Na to Dante k němu a ostatním papežům:

Nuž dobře se ti děje, duše klatá,
jen hříšně vyzískaný groš hleď skrýti,
jímž proti Karlu (z Anjou) tak jsi byla vzňata;

A' byť mi nemusela v cestě býti
k nejvyšším klíčům úcta svrchovaná,
jež druhdy nosils ve veselém žití,

Víc hřímala by řeč má rozhněvaná,
neb vaše lakota svět celý kalí,
zlo zvýšeno jest a ctnost pošlapaná.

Vás pastýře měl v mysli Jan (v Zjevení), když v dáli
zřel onu, která sedí nad vodami,
a nevěstka se všemi líhá králi . . .

Váš bůh jsou věci stříbrné a zlaté,
k modlářům od vás velký skok už není,
ti jednoho, vy na sta bohů máte.

Jedno z nejskvělejších míst v „Božské komedii“ je hněvuplné oslovení Italie v VI. zpěvu „Očistce“:

O služko Italie, bolů chýše,
bez vůdce lodi, kterou bouře zmítá,
ne krajin Paní *) sprostý hampejs spíše.

Však v Tobě (Italie) není, kdo by nestál v boji,
a jeden druhého zde záštím hněte,
ač jedna zeď a jeden val je pojí.

Ty bídná, moří svých viz břehy kleté,
je prohledni, pak popatř v ňádra svoje,
zda někomu jen v tobě pokoj kvete!

Co platno, že v tvé Justinian boje
tak uzdu spravil (právem římským), když jest
prázdné sedlo,
bez něhož menší věru hanba tvoje! **)

A nyní oslovuje hněvivě básník císaře Albrechta:

. . . pohleď, jak se zvedlo,
jak opět řádí vztekle do úpadu
to zvíře (italská demokracie), hlody ostruh jak necítí,
co ty jsi jezdcem! Takou pácháš zradu,

ty Albrechte, že moh jsi opustiti
tak divoké, je nechat svému vzdoru,
co v sedlo skočiv pánem jsi měl býti!

Soud přísný nechať spadne s hvězdných sborů
na tvoji krev, buď hrozný, neslýchaný,
by nástupce tvůj měl se na pozoru.

V sloce této snad později připsané kryje se bezpochyby narážka na Jana Švábského, nazvaného „Parricida“, který, jsa synovec Albrechtův („na tvoji krev“) císaře r. 1308 zavraždil.

Neb ty jak otec lakotou byls hnaný,
vy doma patřili jste citu prázdni,
sad císařství jak pustne bez ochrany . . . ***)

*) Upomínka na Jeremiášův „Pláč“: Učiněna je vdovou paní národů, pod plat uvedena jest kněžna krajin.

**) „Prázdné sedlo“, proto že básník Albrechta rakouského, an nebyl v Římě korunován, nepovažuje za císaře.

***) Tatáž výčitka, již Petrarka později činil Karlu IV., že sedě doma nestará se o Italii.

Přijď, ukrutný, viz v poddanství jak nyjí
tví šlechtici, zlo zapuď, jež je svírá,
viz, jaké hradby Santafior (hrad jednoho schudlého
Ghibellina) kryjí.

Přijď, viz tvůj Řím, jak pláče vdova sirá (viz svrchu
Jeremiáše),
jak ve dne v noci křičet neustává:
„Můj Cesare, kde jsi?“ hlas její zmírá.

Přijď uzřit, jaká láska zde jest dravá,
a nepohne-li tebou soucit živý,
přijď rdít se, jaká pověst tvá i sláva . . .

Ni jedno město není bez tyranů,
a v Marcella (vůdce) se každý sedlák mění,
jak přijde tam, a začne tvořit stranu . . .

Veřejný úřad mnohý vzít se zdrahá,
však lid tvůj odpovídá bez volání
a křičí: Úřad! po něm jest má snaha!

Poslední dvě terciny vrhají ostré světlo na politické poměry v italských městských republikách. Venkovští rolníci, v městech se usazující, byli hlavní podporou demokracie, a při každé časté nespokojenosti s vládou (signorií) vypuklo povstání, končící novým rozdáním vrchních úřadův.

Karakteristické a pro posouzení mravův bohatstvím bujících italských měst případné místo jest v „Očistci“ zpěv XXIII. verš 94—109. Odkazujeme vzhledem k tomuto místu k Vrchlického překladu.

Konečně citujeme ještě některé terciny z posledního zpěvu „Pekla“, kde básník vidí největší tři hříšníky, Jidáše co zrádce Kristova a Bruta a Cassia, co zrádce a vrahy Cesarovy, načež se chystá spatřiti v středu země byt Luciferův. Místo, kde Dante s Virgilem přes srstnaté tělo Luciferovo vzhůru lezou, je znamenité ve své příšerné realističnosti, a Vrchlickým přeloženo zvláště trefně:

Za srst huňatých boků chyt se (Virgil) ďasů,
a od chumáče chlupů ke chumáči
spěl mezi ledu krou a změtí vlasů.

Jak po tom místě naše noha kráčí,
kde obrací se stehno v kloubu boku,
tu obtíží a strachem skráň otáčí

tam vůdce můj; kde nohy dřív měl v skoku,
se za vlas chytí jako šplhající,
že mnil jsem v peklo v zpátečním jdem kroku.

„Jen drž se dobře, této po stupnici,
děl mistr oddychaje unavený,
jen z města bídy vyjdem vítězící.“

Pak pronikl skrz otvor skalní stěny
a posadil mne na pokraji skály
a ke mně obrátil krok odměřený.

Já oči zved a mnil jsem posud v dáli,
že Lucifera zřím, jak jsem jej minul,
a zřel jsem — jeho nohy vzhůru stály . . .

Kam táhne se kol Satana ta skrýše,
zde místo dole pochmurné se skrývá
ve zraku, ale sluchu zřejmé; tiše

tam trhlinou, již během sobě zrývá,
se kroutí potok (ze slzí kajícníků), teče mezi skály,
a slabým spádem šumí jen a splývá.

Tou tmavou cestou dále jsme brali,
já s vůdcem svým a po ten pochod tuhý
ni odpočinku jsme si nedopřáli.

Vždy výš a výš, on první a já druhý,
až dírou kulatou, zas jako vezdy
mi kynuly v své kráse nebes luhy,
a vyšli jsme, a zřeli jsme zas hvězdy.

S místem tímto, kdo chce změřiti fantasie dvou velikých básníků, srovnej popis bydliště Satanova v I. zpěvu „Ztraceného ráje“ Miltonova.

Zbývá nám nemnoho ještě pověditi o „Božské komedii“, největší to básni, již starý romantism vytvořil. Jako „Božská komedie“ neměla žádných takřka vzorů před sebou, tak měla nemnoho básnických následovníků. Povážíme-li, jak Petrarkovy znělky provedly triumfální pochod středověkým světem, jaký Bocaccio táhl za sebou ohon následovníků, co Dantova „Komedie“ zůstala na mnoze nepovšimnuta, musíme si s trpkostí

připomenout vyčítavá slova Goetheho, že „spisovatelé vážní a seriosní těžké mají postavení u obecenstva.“ Přímého a usvědčeného následovníka Danteho v středověku bychom sotva mohli jmenovat jiného, než Španěla *Juana de Mena*, kterýž v století 15^{tém} napsal báseň epickou „Labyrint“, obsahující dle vzoru „Božské komedie“ úsudky o osudech mužův současných. Stance „Labyrintu“ jsou správné, avšak báseň, pokud nám ukázky z ní přišly do rukou, blíží se Dantovi jen v životopisné stránce „Božské komedie“, ideu celku ani nepochopujíc, aniž se pokoušejíc o její nápodobení. Langlandova anglická báseň: „*Vision of Piers Ploughman*“ může se i co do obsahu i co do formy jen velmi nevlastně přivést v paralelu s viděními Danteho, a pozdní *Bunyanův* anglický prosaický spis „Pilgrim's progress“ (Poutníkova cesta) z roku asi 1672 je jen na počátku svém podoben myšlenkám „Božské komedie“. Za to pak našeho Tomáše Štítného: „Knihy o věcech křesťanských“, v nichž se stavy tehdejší společnosti křesťanské porovnávají s devíti kůry anjelskými, mají, ačkoli Štítný Danteho a „Božskou komedii“ neznal, co dílo skutečně křesťanského a reformistického ducha jistou duchovní příbuznost s „Komedií“. Jakkoli čelní vlastenci italští pozdějších století, zvláště Machiavell, nový to Dante, jen že z mravního idealismu do pouhé politické praktičnosti přeložený, dále Michelangelo, Alfieri a jiní „Božskou komedii“ vysoce ctili, náleží vlastní její ocenění, skoro podobně jako Shakespeara, teprv dobám novějším a století *našemu*, na první pohled předce tak vzdálenému zbožným vidinám Dantovým. Bylť to italský básník Vincenzo Monti, za dob Napoleona I. žijící, jenž v tehdejších dobách počínajícího národního uvědomnění Italie mládeži italské ukázal k velikosti ducha Dantova, a v lepších básních svých jako „Basvilliana“ sám ducha „Božské komedie“ nápodobil. Od této doby stojí mohutná postava Danteho stále v čele italského národního hnutí. Sympatie našeho století pro největšího básníka středověku jsou živější a rozsáhlejší, než byly po jeho smrti ve 14^{tém} věku, kde nejen město Florencie zřídilo na své uni-

na př. Camöensovy „Lusiady“ a Guadulićova „Osmana“, které opěvují moderní *historické* události námořnické a válečné, a z rámce bájových kruhův středověkých již se vymýkají, blížíce se spíš epice moderní, prodchnuté duchem národním, historickým a zároveň klasickým. Poněvadž ale některé úkazy básnictví středověkého, karakteristické po čas tehdejší ač arci trvalé ceny postrádající, nelze ani zcela mlčením pominouti, ani zas přiděliti epice, promluvíme o nich krátce pod tímto záhlavím, logicky snad ne přísně oprávněným.

Jak velikou roli hrála symbolika a alegorie v bájení středověkém, bylo již dotknuto. Zejmena středověké ty čáry a kouzla nejsou beze všeho smyslu, jak by se povrchnímu čtenáři zdáti mohlo. Nymfa Viviana (životná) milenka kouzelníka Merlina, tak nazvaná „dama od jezera“ znamená asi tvůrčí a přerozující sílu vody. Víla Morgana, která v celé řadě románů, Lancelot „Zuřivý Roland“ atd., roli hraje, zvláště pak všecko ví a prozradí, je snad personifikace tiché noci. Znalosť jazyka keltického vysvětlila by ještě asi tajný smysl leckterého v středověku oblíbeného jmena. Názory orientálních národů, jichž působení na západoevropský romantism je známo, nápomahaly nemálo tomuto směru obrazivosti. Jestliže dle názoru hlavně indického všecek život není než stálý obrod a přerod, přeměna (metamorphosa), není od toho již daleko k báji „že v tom onom stromu zaklet jest člověk, že věrní manželé, jako Filemon a Baucis u Ovida, za živa promění se v srostlé duby, že duše Tristana a Isoldy proměněné v dva pruty zimostrázu, na hrobech obou zas v jedno srůstají, že také zvířata v tajemné jsou svazi s člověkem. V říši mysticismu a obrazivosti je všechno hned hotovo a rychle sbájeno, o čemž kritická věda než po zdlouhavém, věkovém bádání může podat jakýs takýs pevnější úsudek.

Tomuto směru jinotajitelskému a personifikujícímu pracovala do rukou i středověká scholastická filosofie. Dle školy v prvních stoletích středověku tak nazvaných „realistů“, kteří by se vlastně idealisté nazývati měli, mají abstraktní ponětí skutečnou bytosť, a Moudrost, Spravedlnost nejsou

tudíž jen pomocné výmysly našeho shrnujícího a seřaďujícího rozumu, nýbrž mají skutečný do sebe život. Poesie allegorizující si osvojila toto učení, a stvořila celý dav zvláštních postav allegorických, obyčejně významem slova úplně demaskovaných, Nebezpeč, Příležitost, Štěstí a t. p., které jsme již při francouzském lyriku, princi Karlu Orleanském, při „Theuerdanku" císaře Maximiliana I., a při „Královně Vil" lorda Spensera shledali, a které, jakož později uvidíme, vystupovaly vedle osob přísně historických i na divadlech. Také Dante, ovšem poněkud s větší oprávněností v rámci díla svého, umístil podobné allegorické postavy ve svém „Očistci" a „Ráji".

Nejkarakterističtější a nejrozsáhlejší spis tohoto allegorického oboru, který přese všecku svou abstraktnost a neepičnost nicméně název „román" nese, je francouzský, tak zvaný *„román o Růži"*. Původcové jeho jsou básníci dva. Jeden *Vilém de Lorris*, an žil za doby sv. Ludvíka, napsal, stár prý sotva dvacet roků, v letech asi 1260 nebo ještě dříve 4000 veršů tohoto románu; druhý *Jan de Meung*, vrstevník Danteho, připsal k tomu kolem r. 1320 ještě plných 18.000 veršů (osmislabičných), z čehož si můžeme utvořit pomysl o délce, a také o zdlouhavosti „románu o růži". Jest to vlastně báseň didaktická, nauka o lásce, nápodobená podle Ovidovy „de arte amatoria", avšak dlužíc se při tom jisté manýry tehdejších románů o bludných rytířích. Milovník (básník) přijde do hradu Radosti, kde nalezne Amora s jeho komonstvem, Milohledem, Hezkostí, Přímostí, Mladostí, Dvorností atd. jež tvoří mezi sebou zamilované párky, procházejíce se zahradou a tancujíce. Básník spatří opodál na růžovém keři poupě, jež chce utrhnouti. Avšak šípem z luku Amorova střelen klesne k zemi. Uzná tu Amora co svého vítěze, a dá mu srdce své v zástavu, jež Amor zavře pod klíčem. Opět chce se básník přiblížiti k růžovému poupěti, avšak Nebezpeč, Stud, Pomluva mu v tom brání. Konečně je básník zavřen do hradu Závisti, jehož čtyry brány střeží Nebezpeč, Strach, Stud a Pomluva. Toť tak asi krátký obsah první

části, pracované Lorrisem. Kromě nezáživnosti nevyznačuje se těch 4000 veršů žádnou ani frivolností, ani satyričností. Avšak za šedesát let následujících, kde psáno pokračování od Meunga, musely se zhoršit povážlivě obecné mravy, tak že tím lépe rozumíme některým sem se táhnoucím hněvivým veršům Danteho. Jan de Meung, jakkoli sám kněz, arci světský, udělal z pokračování „románu o růži" peprnou satyru na mnichy, a při tom úpadek obecného vkusu jeví také tím, že svých 18.000 v. přeplnil všeho druhu necudnostmi. Nebozí mniši a nebohé ženy v zrcadle „románu o růži"! První tento druh nebohých zastupuje Faux-Semblant (Křivohled?), který jsa zpovědníkem, zabývá se jen bohatými, ani předně více hřeší a mají čím platit, nechávaje chudé ovčičky prelatům světským. Když bůh Amor káže hnáti útokem na hrad Závisti, je tento „pravzor Tartuffa" oděn za mnicha, zavěsí si bibli okolo krku, a podepírá se místo holi o šibenici. Jeho přítelkyně, Zdrželivost, satyrická personifikace jeptišek je podobná pokrytecká hříšnice jako Křivohled. Mezi dějem, lzeli to dějem nazývati, jsou dlouhé učené výklady o alchymii, historii, přírodozpytu atd., které paní Příroda činí za pomocí svého „kaplana" Genia. Demokratický instinkt 14ho století jeví se v narážkách proti šlechtě

dont le corps ne vault une pomme
outre le corps d'un charraier
ou d'un clerc ou d'un escuyer,

„jichž tělo nemá ani o špetku více ceny, než tělo nějakého vozky, písaře nebo podkoní". Zakončení „románu o růži" je necudné.

Allegorické toto skládání, pro náš nynější vkus nesnesitelně zdlouhavé, je nicméně plno zajímavých jednotlivostí pro toho, jenž by chtěl zevrubně poznati ducha a mravy středověku. Jen tím se vysvětluje nesmírná románu toho oblíbenost po více než dvě stě let. Allegorické postavy, románem tímto poprvé zavedené do vkusu středověku, vluzovaly se do všech možných tehdejších básnických produkcí. Chaucer, známý nám přítel Wiklefův, přeložil román ten do

angličiny. Gerson, první francouzský bohoslovecký spisovatel své doby, známý nám co protivník Husův na koncilu, horlil s kazatelny proti „Růži", a napsal konečně na odvrácení lidí od jejího čtení podobný román, avšak rovněž allegorický, v němž se hemží osob, jako Milosrdnost, Střídmost, Odvaha, Pravda, Výmluvnost atp. Kterak tato duchaprázdnost allegorie, byvši vyhnána úpadkem romantiky z poesie, utekla se do umění výtvarných, bude vědět, kdo zná malbu a sochařství zejmena 17ho století. Oltáře ve velechrámu sv. Petra v Římě jsou plny velikých, ale únavně stejných soch Dobroty, Moudrosti, a t. p. S téhož také stanoviska nekonečného allegorizování sluší posuzovati známý spis českého státníka *Tovačovského z Cimburka*: „Hádání mezi Lží a Pravdou o kněžské zboží". Jest to jednak disputace proti světskému panování kněží, jednak allegorie předvádějící nám Pýchu, paní z Říma, Nenávist z Rakous, Lakomství, kněžnu benátskou a t. d. Podobný allegorizující spis český svou dobou vysoce ceněný je Konáče z Hodišťkova „Hořekování Spravedlnosti" z r. 1547.

Novoromantika našeho 19ho století i tento, našemu realistickému vkusu tak odporující odstín staré romantiky snažila se přijmouti na milost. Nelze se mýliti v tom, že německá v lahodných stancích psaná báseň Ernesta Schulze: „Die bezauberte Rose" povstala popudem starého románu „o růži".

Ještě rozsáhlejší, a tím pro čtenáře našeho věku ještě únavnější satyra, veleoblíbená ale stejně jako „Růže" v století 13tém, je rýmování o lišce „*Renartu*" německy „Reineke". Původní francouzská báseň toho názvu obsahuje prý asi 120.000 veršů, z nichž je asi 100.000 francouzských, ostatek pak napsán latinsky, německy a flámsky. Jest to ve formě zvířecí báje karakteristika rozličných středověkých stavů, nad nimiž všemi vítězí chytrostí a prohnaností liška „Reginard" representant to *stavu městského*, kupeckého, jenž vydán tehdáž v šanc nevázanému násilnictví panstva, nicméně nehlučnou mocí vypočítavého důvtipu svého všecky poměry

otáčí ve svůj výhradný prospěch. Vlk Isengrin (satyrická maska mnicha) vede u lva (středověký souverenní pán) těžkou žalobu na Renarta, k čemuž se přidruží také kohout, jemuž Renart roztrhl kvočnu Pintu. Renart má být pověšen, ujde však šibenici slibem, že se vydá na pouť do Svaté země, kteréhož slibu ale nedodrží. Jednotlivé maličkosti dlouhé této allegorie jsou velice karakteristické, tak na př. episoda s Couartem (zajícem), jenž hodí z dálí za Renartem kamenem, když však Renart na to hne hlavou, lekne se tak, že mžikem zmizí v houští.

Možná, že v středověké báji zvířecí každý stav nezměnně určitým zvířetem je naznačen, kterýž určitý význam by bylo třeba znáti, abychom úplně rozuměli na př. *„Nové radě zvířat“* našeho *Smila Flašky z Pardubic.* „Mladý“ král u Flašky jest asi Václav IV. Orel, vůdce ptáků, jenž králi radí, aby „vždy bázeň boží měl při sobě“, může znamenati velekněze, levhart, jenž na králi chce, aby „cizozemce v radu nebral a v chlapích naděje neklad“, alebrž raději „své urozené dobré pány, ještoť jsú ve cti poznáni“, je representant šlechty. Vlk zdá se stejně jako v „Renartu“ být maskou mnicha, an o sobě praví:

krávy k tomu ovce na dvoře
vydruť, i což je v komoře . . .
a cožť jest nás, vše jsme šeří,
divoceť hledíme z kukly,
na kohož bychom se shlukli.

Také u Flašky je liška zástupkyní stavu městského, tohoto tehdáž hlavního podporovatele královského absolutismu. Mluvíť takto:

Knížata a tvoji páni,
ještoť jsú k radě vydáni,
cožť nepodobného koli zvědí,
toběť pravdy pro nic nepovědí.
Neroď (nechtěj) *se tak zavazovati,*
daj se jim mnoho tázati,
ty pak sám buď k své libosti,
k tomu máš nás menších dosti,

ježto, ač co na tě zvíme,
nižádnému toho nepovíme . . .
cožť my zvíme na tvém dvoře,
tajněť povíme v tvé komoře.

Representant dvorních veršovcův a trouvérův může být špaček; radíť on králi:

nikdy nebývaj bez hluka . . .
slyš rád v řeči všelikteraké
v písních i v každém pravení . . .

Jako špaček zastupuje dvorní rýmaře, vyhlíží opice jako maska stejně módních u dvora alchymistův. Ta radí králi

čáry, k tomu zlato vždy dělati,
o toť velmi pilně sluší dbáti . . .
pokus se o všechna řemesla,
nerod nic tbáti na to,
ač i všickni mají za to,
že ty tomu nerozumíš,
protož měj ty za to, že vše umíš.

Slavík, jímž by mohl pan Flaška rozuměti sebe a podobné jemu skladatele veršů, jichž rozmnožení zrovna za oné doby vzrůstajícího národního uvědomění básník očekává, radí králi,

aby měl zpěvavé ptáky,
k tomu přemistrné zpěváky,
maje v tom své utěšenie,
rozličných hlasů proměněnie,
ještoť každý zvláště svú notú
srovnává se s druhým v jednotu.

Pan Flaška, při vší ryzosti své povahy předc jen rýmař málo ve verši obratný, povznáší se při pomyšlení na blahý vliv poësie, dle tehdejšího názoru od hudby neoddělitedlné, k popisu až skutečně básnickému. Místo následující je skutečně nejpěknější v celé „Nové radě“

tím se tvá hlava (králi!) posílí,
maje takovou kratochvíli,
od výborných hudeb hlasu,
nejvíc podletního času,
ješto obžívá vše koření,
veselí se vše stvoření,

když již máj v rozličném kvítí
draze veškeren svět osvítí.
Již povětří všady hladké,
v tom slyšeti hlasy sladké
ve dne v noci a v svítání,
od ptáčkův milé zpívání
v lese, v háji nebo na poli,
v tom měj útěchu v svej vóli.

Labuť konečně, jíž snad básník chce představiti dobré a k skutečnému spasení vedoucí kněze, dává králi celou řadu křesťanských naučení, při nichž je pozoruhodno, kterak si připomínal a místy takřka překládal pan Flaška „Dies irae“:

V ten den hněvu, k tomu smračení,
ten den tesknosti i bouření,
hubenství, hoře, k tomu tesknosti,
den rychlý hněvu i žalosti,
den hrozné trouby nebo jeku,
hoře bude tomu hříšnému člověku . . .
„Jděte, pojďte!“ dvě slově,
kdož je má v paměti hotově,
ten nechá mnohého bludu,
boje se tohoto hrozného súdu,
kdež sotvě probude svatý.

Zdali Flaška každým ze svých zvířat zrovna *určitý* jeden stav společnosti tehdejší chtěl symbolizovati, je arci pochybno. Možná, že allegorie jeho nebyla tak zevrubná, a že jen *všeobecně* chtěl nakupiti celou řadu dobrých naučení a i výstrah, jež rozličná zvířata dle svých vlastností a výkonů dávají mladému králi, jako myšlenka ta převládá v pozdější české „radě zvířat“, spisovatele neznámého, přeložené Dubraviem do latiny a vydané Melantrichem.

Při náklonnosti, tehdáž zrovna tak jako za všech věků panující, nečiniti rozdílu mezi poësií a rýmováním, ba ani rozdílu určitějšího mezi básnictvím a vědou, bylo veršů a rýmů užito k nejrozmanitějším účelům náučným, as tak, jako za doby jezovitské i náuky školní za příčinou lehčího prý pamatování složeny do distich, a i gramatiky sestavovány v rýmech. Četné rýmované kroniky v středověku jsou každému známy. Avšak

i přírodovědy pěstovány sem tam veršem a rýmem. Snad ve století 12tém psal nějaký anglonormanský kněz v Caenu, *Filip de Thaun,* v dialektu normansko-francouzském svou „Zvěřenu“ (Bestiare), rýmovanou náuku o zvířatech. Avšak nezbytná ve středověku *symbolika* neschází ani této Thaunově klasifikaci zvířat, neboť všude pojednávaje o vlastnostech vykládá ihned význam toho kterého zvířete. Kterak fantasticky si při tom arci počíná, vidět z toho, že na př. v jednorožci (monoskeros), jakož i v panteru, jehož jmeno odvozuje od řeckého *παν* vidí symbol Ježíše Krista! Jako panther tři dni spí ve svém doupěti a třetího se probudí, tak Kristus též třetího dne povstal z mrtvých. Jeť z toho vidět, co všecko je možno v říši symboliky! České rýmované naučení o „Světoplozi“, stvoření světa a člověka, složené dle latinských hexametrů „Anticlaudianus“ Alana z Ryselu od neznámého českého spisovatele 14ho století, je nejlepší český pramen pro poznání středověké kosmologie, a má nejednu příbuznost i s myšlenkami Danteho v „božské komedii“ pronešenými. Zvláště výklad o tak nazvaném „sedmeru umění“, o náukách totiž obsažených v středověkém „trivium“ a „quadrivium“ stojí za povšimnutí zkoumateli středověku.

Didaktické veršování a rýmování romantické doby je celkem nade všecko pomyšlení zdlouhavé a rozvláčné, jako ku př. německá naučná báseň „Freidank's Bescheidenheit“, již připisují kritikové němečtí až i Walteru z Vogelweide. Poněkud zajímavější jsou satyry, v nichž arci častěji kulturní historik než estetik nalezne nějaké drahocennější zrnko. Poukazujeme z nezměrné hromady spisů sem náležejících k českým satyrám o „řemeslnicích“, majícím mimochodem řečeno, dosti správné na onen čas rýmování, a k satyře poměrův mezináboženských v Čechách v 15tém století se týkající, nazvané „Václav, Havel a Tábor.“ Psánať jest patrně od nějakého kněze pod jednou, neboť této straně, pod jménem „Václav“ zahrnuté, rozhodně nadržuje, avšak na postavení strany pod obojí (Havel) a táborské (Tábor) vrhá satyra ta

světlo namnoze ostřejší, než se ho lze dopátrati pracným porovnáváním tehdejších historických pramenův.

Nejslavnější spis satyrický romantické doby, světoznámý, vybízející pořád ještě důvtip přečetných komentátorův, a umělost mnohých ilustratorův, je francouzské, střídavě veršem, ač u většině prosou psané dílo kněze *Rabelaise* „Gargantua a Pantagruel“ ze 16ho století. Je to allegoricko-komický román, vypisující slohem nejpodivnějších nových slovních útvarů plným, ale s nevyčerpatelným smyslem pro karikaturu a komičnost, život králů francouzských Františka I. a Jindřicha II. (první je skryt pod jmenem „Gargantua“, druhý pod jmenem „Pantagruel“), vedle nichž nejčelnější ještě roli hraje „Panurg“ (tehdejší kardinál z rodu vévodův Guise, znám obyčejně jen pod jmenem kardinala Lotarinského). Již z tohoto výkladu, ačkoli jiní komentátoři vztahují tato jmena k osobám královského rodu Navarského, je zřejmo, že Rabelais má pro čtenáře českého zajímavost jen vzdálenou. Avšak poněvadž Rabelais je nejen od francouzských kritikův staven mezi nejčelnější spisovatele znamenité této literatury, a i jinak měl vliv a následovníky mezi Angličany a Němci, povíme o něm krátce, čeho ku karakteristice tohoto „otce komiky“, jak jej obdiv pozdějších kritikův nazval, je zapotřebí. Ukázky slohové z „Gargantua a Pantagruele“ není možno podati, částečně za příčinou obtížné srozumitedlnosti, částečně k vůli nemalým obtížím jazykovým, a konečně za příčinou necudností svrchovaných. Vtipněji a trefněji ale persiflovati zejmena učenost oné doby, a domnělou paučenost vůbec, než to Rabelais dovedl, je věru nemožno. Také mnichy, obyčejný to terč všech vtipkářů a satyriků v středověku, odhaluje Rabelais nemilosrdně v jich pokrytství, v jich postech, jen smyslnost podporujících a t. d. Posměch jeho šetří také málo papežův, kardinálův, jakož i dogmatův církevních. Z hrůz pekla si tropí smích, jakož i ze slavných historických osob v podsvětí. Aleksandr Veliký živí se u Rabelaisa na onom světě nuzně spravováním starých kalhot, Xerxes prodává po ulicích hořčici,

Numa Pompilius je cvočkářem, Romulus má krámek se solí, Cyrus je kravský obchodník, Cicero topičem u kamen, Fabius Maximus půjčuje za peníze růžence, Agamemnon oblizuje po hostinách talíře, Scipio Afrikanus čistí svítilny, Priamus sbírá hadry, Justinian prodává škatule, papež Julius paštyky, Pyrrhus myje kuchyňské nádobí, Antiochus je kominíkem, Lancelot od Jezera rasem, a Darius docela cidičem kanálů. Při všem svém rozpustilém realismu je Rabelais muž vysoce učený, sečtěný v literaturách klasických i středověkých jako málo který z tehdejších spisovatelův, a pozorovací jeho talent, všimající si, jako se to na románopisce, zvláště satyrika sluší, i nejnepatrnějších maličkostí, je jako jeho slovoskladba, zvláště vynalézavost přídavných jmen a epithet, opravdu podivuhodný. Škoda jen, že satyrik je věkům pozdějším vždy méně srozumitedlným, než věku *svému*, a že Rabelaisa nutily ještě politické příčiny, aby pravý smysl svých satyr schválně zahalil. Velice podobno je pravdě, že čelní satyrikové století 17^ho^ jak Cervantes ve svém Don Quixotu, tak Angličan Jonathan Swift ve svých „Guliverových cestách“ mnohému se přiučili od Rabelaisa. Německá literatura 16^ho^ století nemá téhož světového významu, jako anglická a francouzská téže doby, avšak satyrik *Jan Fischart* je rovněž jedním z nejintresantnějších spisovatelův německých, kteří kdy žili, zrovna jako Rabelais u Francouzův. Jest arci skrz na skrz žákem Rabelaise. Tatáž genialnost co se týče vynalezání, sestavování a skládání slov, tatáž peprnost vtipu a satyry zvláště proti kněžím a ženám, a arci v duchu oné doby tatáž bezohledná necudnost. Jean Paul, znamenitý německý humorista 19^ho^ věku, jenž se též u Fischarta leccěmus naučil, klade ho co do obrazivosti a původnosti v tvoření jazyka i nad Rabelaisa.

Závěrek o dramatické literatuře staré romantické doby.

Spis náš nebyl by vzhledem ku staré romantice celý a zaokrouhlený, kdyby si nepovšiml také poměrů a druhů dramatického básnictví, které v této periodě středověku a na rozhraní nového věku květlo. Nicméně musíme odstavec o středověkém dramatu a divadle považovati rovněž jen za dodatek, daleký ještě zevrubnosti a úplnosti. Neboť je za jedno souvislou historii dramatické literatury nesnadno trhati na kusy a výtržky. Na druhé pak straně konáno zrovna o tomto arci velezajímavém oddílu básnictví tolik rozsáhlých a zevrubných studií na všech stranách, že při nedostatku zvláštní české samostatné literatury dramatické za starších dob podati tu něco nového, je věcí ještě těžší, než v oboru lyriky a epiky. Francouzi: *Onesime Leroy* „Etudes sur les mystères“, *Magnin* „Dictionnaire des mystères“ a „Les origines du théâtre moderne“, *Monmerqué et Michel* „Théâtre du moyen âge“, *Parfait:* „Histoire du théâtre français“, *Violet le Duc:* „Ancien théâtre français“; Angličané: *Malone:* „Historical account of the rise and progress of the english stage“, *Marriot:* „Miracle plays or Mysteries“, *Skelton:* „Early english life in the drama“; Němci: *Klein:* „Geschichte des Dramas“, *Hase:* „Das geistliche schauspiel“, *Ebert:* „die ältesten italienischen mysterien“, a „die ältesten englischen mysterien“, *Devrient:* „Geschichte der deutschen schauspielkunst“, *Reidt:* „Das geistliche schauspiel dès mittelalters“, *Rapp:* „Studien über das englische theatre“, *Schack* ve své znamenité: „Geschichte des spanischen Theaters“; Španěl *Moratin:* „Origenes del teatro español“; Polák *Wojciecki:* „Teatr starożytny v Polsce“; Rus *Veselovský:* „Старинный театръ въ Европѣ“ nepočítaje četné historie literatur — nahromadili v tomto oboru materiál tak ohromný, že kdo by zevrubné chtěl konat studie, nemá nouzi o prameny.

Tak jako veškerá poësie středověká souvisí s životem církevním, tak i nejstarší drama a divadlo středověké se vyvinulo pod bezprostředním dozorem církve, osvobozujíc se

arci během století pořád víc a více od tohoto vlivu a dozoru. Jestliže podstata dramatičnosti leží ne ve vypravování, ale zároveň v *představení* toho, co se vypravuje; jestliže forma její je nejen dialog, dvojmluva, jíž i epika potřebuje a která, jak „tenzona“ dokazuje, může podržet i ráz lyrický; alebrž *mnohomluva*, a tudíž výstupy *sborové*, *chor* jsou výrazem nezbytným dramatické efektnosti — jeť z toho patrno, mnoholi dramatičnosti ještě dosud zdržuje v sobě chrámová liturgie při veliké mši. Stará církev žila v stálém boji s mravy a zvyky římsko-pohanskými, a mezi těmito zvyky starého světa bylo navštěvování divadel všeho druhu jeden z nejvíce zakořeněných. Člověk sprostšího zrna zapomene jako dítě díváním se na přemýšlení, pročež od jaktěživa despotismus se staral o roztržitost a zábavu lidu pomocí rozličných divadel. Církev prvních dob křesťanských, horlíc neustále proti veřejným divadlům, skleslým na špektákle k neuvěření nemravné, musela alespoň částečně, pokud se to se spasitedlným jejím úkolem srovnávalo, přihlížet k jakési náhradě, k slavné representanci, pro získání národův zejmena barbarských nezbytné, a k tomu cíli sloužil od dob papeže Řehoře I. v století 6tém chrámový zpěv, k tomu pomp chrámových ceremonií, veřejných průvodů a procesí, čím dále tím více rostoucí. Nejstarší křesťanská bohoslužba, tak nazvané *αγαπαι*, společné „hostiny lásky“, změnila se během časů na ty efektní a fantasii jímající obřady mešní, při nichž kněžstvo u oltáře v bohatá roucha oděné je v stálém ať tak díme dialogu se sborovým zpěvem kůru. A to je v obyčejnou neděli, což teprv o velikých svátcích! Kdo ještě dnes si všimne rozličných chrámových obřadů svátečních, především schválně vystavených božích hrobů o velikonocích, zahalování křížů od smrtedlné neděle počínaje, odnášení sošky Kristovy s oltáře v den na nebe vstoupení, shašování jedné svíce po druhé při hodinkách, upalování „Jidáše“, zavázání zvonů a spuštění řehtaček i klapaček, především pak pašijí na veliký pátek, zpívaných zcela dramatickým způsobem s rozdělením rolí a se sborem — kdo i jen ty slabé zbytky

středověké liturgie rozebeře, shledá jak mnoho se ještě dnes v kostelích našich také *představuje*. I mnohé jiné obyčeje, ne sice zrovna s kostelem, ale předce s náboženstvím souvisící, jako veřejné vystavování jesliček, soukromé s velikým aparátem malovaných figur nebo loutek prováděně stavění „Betlemů“, chodění maskovaných „svatých tří králů“ po městě atd. jsou poslední, arci pořád více hynoucí zbytky bývalých chrámových divadelních představení.

V středověku pak, zvláště časném, před stoletím třináctým, tvořilo alespoň v hlavní svátky církevní, divadelní představení toho děje, jemuž na památku ten který svátek se slavil, neoddělnou část bohoslužby. Taková představení v chrámech byla především v dva hlavní svátky roční, o velikonocích a vánocích, a byly v nich arci hrou živých osob představeny především utrpení a smrt Kristova, a první chvíle jeho dětství v jeslích. Později hrály se mysterie také v dny jiných svatých, z čehož zbyly také ještě v obyčejích našich jisté památky. Takové u lidu oblíbené svátky byly den tří králův, den sv. Mikuláše, u nás v Čechách den sv. Doroty atd. Zdá se, že takové hry ze *života svatých*, představující arci hlavně zázračné jich skutky, se nazývaly „miracula“ zázraky, čímž by byl vytknut asi rozdíl mezi slovy „mystère“ a „miracles“. Role k představením takovým potřebné svěřeny byly četnému tehdáž personálu klerikův majících nižší svěcení, a cvičených také ve školách v chrámovém zpěvu. Bylit to předchůdci nynějších „ministrantů“, a poněvadž představení ta tvořila doplňující část bohoslužby čili „ministeria“, byla podle toho také nazvána, z čehož povstalo skrácené francouzské jmeno „mystère.“ Velice pravděpodobno jest, že herci v těchto chrámových divadlech nebyli jen „žáci“, nýbrž poněvadž za příčinou velikých privilejí, jichž stav „kleriků“ asi od 12ho století požíval, množství osob stavu rytířského i panského přijalo svěcení nižší, nezavazující k bezženství, byly asi i osoby starší a vážnější mezi herci chrámových mysterií. Že divadelní představení s bohoslužbou souvisely, je vidět z celé řady latinských instrukcí i jen

z našich posud vydaných českých mysterií, ku př. „incipit sermo paschalis“, nyní začíná velkonoční kázání. Že divadelní představení ta byla melodramatická, polo hra polo zpěvy, a že především sbory se zpívaly, vidíme z přidaných k těmto písemným památkám not. Vůbec si musíme představit slavení svátků v středověku co velmi hlučné, kde jakož při velikém sběhu lidí je přirozeno, momenty vážné a velebné — ráz to vůbec celého středověku — střídaly se se scenami veselými ba i rozpustilými. Italský spisovatel Cesare Cantù, starožitník na slovo vzatý, popisuje ve svém románu „Margherita Pusterla“ výjevy na zelený čtvrtek v 14^tém^ století v Miláně. Z každého farního kostela města toho, tehdáž znamenitějšího, než dnes, ubíralo se procesí k sedmi chrámům hlavním. V každém pak procesí kráčel napřed muž, oděný jako Kristus, nesoucí dřevo kříže, a podle něho svaté paní, Maria, Magdalena, dále Pilát, Herodes, Longinus s kopím, Šimon Cyrenejský a přerozliční svatí všech prý věků a národů. Každé chvíle nějaký žonglér z tlupy přednášel nějakou rýmovačku o Kristově utrpení, vybíraje od lidu peníze za své kulhavé verše. Tak se jevila vrozená prostému lidu touha po divadlech v středověku.

Bohoslužební mysterie byly bezpochyby nejdříve latinské, jako celá bohoslužba, v kteréž jen na obou koncích západokřesťanského světa, ve Španělích a na Východě trpěla církev po nějaký čas výminku mosarabské a slovanské liturgie. Avšak od té doby, co národní jazyky začaly se emancipovat od církevní latiny, a tvořit svou vlastní poësii a literaturu, asi od počátku třináctého století, razil si i *národní* jazyk, a tím světský živel cestu do chrámových mysterií. Osoby svaté zpívaly nebo mluvily po latinsku, majitelé rolí vedlejších mluvili v jazyku *národním*, jako to ještě částečně vidět v našich českých mysteriích, „boží hrob“ a „Mastičkář“ nazvaných. Francouzská literatura klade nejstarší své mysterium, ještě v anglonormanském dialektu psané až do dvanáctého století. Ba mysterium biblické o „desíti pannách moudrých a pošetilých“, psané v nářečí ještě provensálském

a zobrazující známou Kristovu paraboli, sahá prý nazpět až do 11ho století. Mysterium ono anglo-normanského původu nazývá se „Adam", a je psáno francouzsky, majíc jen scenář latinský. Představuje pád prvních rodičů v ráji, a hrálo se nejspíše v den štědrého večera. Jiné francouzské mysterium o „sv. Mikuláši", u něhož znám je spisovatel (Jan Bodel) je, již z 13ho století a celé francouzské.

S národními jazyky se vluzoval do mysterií živel *světský*, s ním pak zároveň, jak se zdá, živel *komický*, a co ještě hůře, *satyrický* a opoziční proti mnichům a církvi. Ku komičnosti sama látka mysterií někdy vábila. Živost, kteréž každé divadelní představení především vyžaduje, vybízela spisovatele kostelních her k uvedení celé řady nesvatých osob církevní legendy, nepřátel Krista a svatých, které směly být vydány v opovržení a posměch. Tak především čerti, jichž postavy, líčení příšerného u básníků vědecky vzdělaných, jako Dante a Tasso, v prostonárodním představení divadelním musely se obrátit v karikatury. K tomu jisté ještě režiserské zvyky působily, třebas mimovolně, komicky svou ustáleností. Každý navštěvovatel našich moderních divadel ví, mnoho-li bezděčné komiky se vloudí do scen i nejvážnějších. Tak ku př. bylo zvykem středověkých mysterií, uvádět čerty vždycky čtvermo, z čehož francouzské přísloví „diables à quatre." Nevím, jeli určitě znám původ našeho českého slova „čtverák" nebo „kašpar" (kašperle), majícího bez viny legendy o prvním ze sv. tří králův, přídech komičnosti do sebe; avšak při houževnatosti, s kterou se lid dosud drží posledních zbytkův středověkých divadel, je velice pravděpodobno, že komická tato příchuť slov „čtverák" nebo „Kašpar" má zde svou příčinu. Jiné komické sceny v středověkých mysteriích vznikly parodováním rozličných zvyků řemeslnických a kupeckých, jimž jak z „Renarta", z našich satyr „o řemeslnících" a z „advokáta Patelina" vidět, velmi oblíbeno bylo se posmívati. Tak zejmena uvádějí české a německé mysterie 14ho století posměšným způsobem na divadlo prodávače mastí, od něhož „tři Marie" jdoucí ku hrobu Kri-

stovu, kupují. Mastičkář tento nebo-li lékárník byl v středověku namnoze zároveň lékařem, a sice při zakrnělosti pravé vědy lékařské a nedostatku universitně vzdělaných doktorů kočujícím, jarmarečním lékařem. Jaká pochoutka to byla po všecky časy, činiti směšným zrovna tento obor vědění a umění, dokazuje ještě v 17tém století Molière, a ještě v nejnovější operní literatuře italský libretista, an v Donizzetově opeře: „L'elissiro d'amore“ (nápoj lásky) vystavuje osobou „Dulcamary“ kontrfaj takového kočujícího Mastičkáře. Vedle středověkého mastičkáře u božího hrobu bylo ale ještě několik jeho pomocníků a učňů, jichž jmena „Lasterbalk, Pusterpalk“ už dokazují, jakého zrna lidé to byli. Naše české mysterium „Mastičkář“ je proto drahocenná památka staročeského písemnictví. Dokazujeť, do jaké bezuzdnosti se směl zabrat vtip při skladbě, provozované bezpochyby již ne v kostele, nýbrž na hřbitově, ale předce nedaleko božího hrobu. Ukazujeť dále, kterak v století 14tém plichtila se do češtiny úřední latina a i němčina. Makaronistické (latinsko-české) verše, kteréž jsme v české lyrice shledali, shledáváme i v „Mastičkáři“ ku př. zpívaný verš:

Teď Vám přišel mistr Ipokras de gratia divina,
neníť horšího v tento čas in arte medicina.

Mimo to také parodie frasí německých: „Wo pis tu kwest?“ německé příslovce užívané jak se zdá často v tehdejší češtině: „hin“ atd.

Podobná jiná stálá komická osoba středověkých mysterií byl „věčný žíd“, z něhož tehdejší satyrický zálusk na řemeslníky udělal ševce, jenž s šidlem a potěhem bloudí zaklet po světě. I zvířata byla představována v kostele od lidí, a Shakespearova známá scena z „Noci Svatojanské“, kde jeden z herců představuje lva, druhý měsíc, třetí bílou plachtou přikrytá osoba naivním způsobem stěnu, je vzata ze života. Tak zejmena bylo zvykem, představovat při pašijích také Petrova kokrhajícího kohouta, dále vola i osla při jeslích (později dřevěnými figurami) osla, na němž jede Bileam

oslici, na níž v neděli květnou jede Kristus atd. Jaké to popudy musely být ku veselí diváků, můžeme si pomysliti!

Jiné živly bezuzdné veselosti zdědil středověk z doby ještě antické. Obyčeje, skutečně populární a lidu drahé jsou nevyhladitelné, tak na př. římské Saturnalie a Bachanalie, náš „Sylvestr“ a „masopůst“. První svátek byl památka bývalé rovnosti lidí „z věku zlatého“, protož v ten den z lidí služebných a robotných se stali na okamžik páni, jimž skutečná vrchnost jejich sloužila, rozdávala dary atd. Druhým svátkem Baccha čili Dyonysa slavil se příchod jara. Středověké a částečně i naše maskarady mají v neumořitelné památce těchto svátků původ svůj. V středověku s upomínkami těmi souvisí karneval a tak zvaný „svátek bláznů“, kde maskovali se páni v kroj selský a lidu zas dovolováno oblékat kroj panský, kde každé důstojenství na chvíli vydáno bylo posměchu, tak že při „slavnosti bláznů“ šašek jeden pravidelně karikoval i „blázna papeže“. Vedoucí myšlénky těchto slavností, myšlenky *rovnosti* byl si lid středního věku dobře vědom, neboť nazýval výroční den bláznů také „Deposuit“ podle veršů ze sv. písma: Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles. (Ponížil vznešené Pán a povýšil nízké.) Takové populární svátky braly se na se v rozličných zemích různé formy, avšak myšlénka původní rovnosti a „věku zlatého“ byla tuším vždy myšlenkou základní. Tak na př. šlechta v Čechách a na Moravě slavila v jisté dny „selskou svatbu“, kdež páni po selsku se oblékali. Ještě r. 1793, na vrcholi revoluce francouzské, slavilo panstvo české v Praze takovou „selskou svatbu“, při níž neslo nejen selský kroj, ale i — vzácnost na tu dobu — po česku mluvilo. Zvláště karakteristický ústupek, jejž středověk, v němž sociální svobody bylo vůbec nepoměrně více, než politické, činil myšlence svobody a rovnosti, byla instituce „dvorních bláznů“. Nejen králové, i vysoké panstvo mělo své dvorní blázny, čili šašky, kteří stáli se svými pány v poměru úplné rovnosti, majíce privilej, pověditi jim do očí i nejpeprnější pravdy. Ta věčná směsice velebnosti a satyry v středověku, která i nejimpo-

santnější chrámy gotické opatřila karikaturami, soškami opic, koček a komických čertů, jeví se v této instituci bláznů, kterouž Shakespeare tak zvěčnil. Kterak by na středověké mysterium, tento věrný obraz středověkého smýšlení a žití, nebyla měla mít vlivu ona tak populární instituce bláznů? Nejméně jedna osoba komická, mající výhradní privilej, obecenstvo obveselovati a všem se posmívati, byla přídatkem více méně pravidelným mysterií a mirakulí. V našem „Mastičkáři" Pustrpalk střídavě s Rubinem hrají role šašků. Živel žertovný nabyl v mysteriích později takového vrchu, že scena komická, více méně dlouhá tvořila v představení chrámovém zvláštní hry pro sebe, tak nazvané „interludes" mezihry, slovo, které zejmena v Anglii značilo malou fraškovitou hru, rovněž jako „mimes" masky. Španělský název pro tyto malé frašky je „entrameses". Bylyť to začátky moderní veselohry a frašky, nejdříve tvoříce jen „mezihru" v mysteriích, později představení samostatné nejspíše v dny masopustní. V organismu nynějšího našeho divadla konají podobnou asi funkci *jednoaktovky*, nemajíce nikdy význam her vážných a seriosních, nýbrž vždy veselý a žertovný jen směr.

Ještě jiný zvyk, původu též pohanského, a v středověku více méně rozšířený přispěl k tomu, že chrám v časném středověků znesvěcován byl scenami prostonárodními a hlučnými — zvyk kostelních tanců. Za našich dnů zdá se něco takového nepodobno k víře, avšak ve Španělsku, kde se staré církevní obyčeje snad nejvěrněji zachovaly, je ještě do dneška tuším obyčej, v jisté svátky, zvláště při jesličkách, provádět, arci před kostelem, veřejné tance. V středověku měly takové tance někdy hlubší, symbolický význam, zvláště tak nazvaný „tanec smrti", symbolizující marnost tohoto světa. Tento tanec, jehož obdobu nacházíme na hřbitově Pisánském a u Holbeina, a o němž zmínku činí, jakož jsme viděli, četní zejmena španělští lyrikové, byl prováděn ve skutečnosti, bezpochyby v maskách, v kostele nebo v nejbližší jeho blízkosti.

Takovéto hlučné a na mnoze více než světácké sceny v kostele vedly konečně církev k přísným zákazům zvykův, bezpochyby velmi již starých. Za oněch dob, hlučné veselí milujících, kde se považovalo za dovoleno, co výslovně nebylo zakázáno, značí obyčejně přímý zákaz dobu zneužívání, při čemž však dlužno za to míti, že zvyk zakořenělý i po zákaze ještě trval nějakou dobu. Již v 11tém století zakázala synoda v Římě shromážděná „mužům a ženám v kostele tance a neslušné zpěvy podle obyčeje pohanského".

R. 1210 klade papež Innocenc III. ve svém listu k biskupům správcům církví na srdce, aby netrpěli v chrámech představení divadelní. V druhé polovici třináctého století zapovídají skutečně představení taková synody v Salcburku, Treviru, v Bourges. Papež Innocenc III. psal Jindřichu, arcibiskupu Hnězdenskému, aby zakázal představení chrámová v maškarách (monstra larvarum), zvláště aby toho dbal, by „mezi herci nebyli diakoni, kněži a subdiakoni, kteří vystupujíce na divadlo před světskými diváky, zapomínají svého církevního důstojenství". Synoda pražská r. 1366 horlí proti účastenství při slavném procesí božího těla žonglerův (joculatores) a pištcův (fistulatores), odsuzuje i hry divadelní (ludos theatrales) k vůli příliš světským jich směrům. Řadou těchto a podobných zápovědí byla představení mysterií z chrámův odkázána ven na hřbitovy, kdež jak se zdá, po nějaký čas nalezla útočiště. Avšak již synoda Utrechtská r. 1293 zakazuje hry „v kostelích i na hřbitovech" (ludos theatrales in ecclesiis et cimiteriis), rovněž zakazují se v Polsce rozkazem primasa arcibiskupa Hnězdenského hry „v kostelích a na hřbitovech" jakož i „přestrojování se klerikův a laikův v divadelní obleky, vše to zvláště *za doby, kdy sv. mše se slouží.*" Obmezení toto dokazuje, že trpělo se ještě provozování jistých mysterií od lidí světských na hřbitovech, neboť zákazy synody v Lyoně divadelních představení „v kostelích i na hřbitovech" opakují se ještě v rocích 1566 a 1567. Za těch dob, kde představení mysterií nechtěla se pro přílišnou prostopášnost herců více v kostelích trpěti, nebyl však kostel

prázden všeho divadelního aparátu. Živí herci, jichž nezbednost příliš urážela, nahraženi byli loutkami. Již románsko-německý význam slova „marionette“, ukazuje na chrámový původ takových dřevěných figur, zobrazujících nejspíše zas „tři Marie“ u hrobu Kristova, nebo Marii u jesliček Kristových. Užívání dřevěných takových divadélek v chrámích udrželo se tuším do nedávna. Při některých kostelích je dosud ještě vidět pomocí dřevěných sošek provedené sestavení božího hrobu, nebo stálou scenu z dřevěných figur složenou na hoře Olivetské (v Chomútově), nebo celé veliké skupení soch v Emauzích, zbytek to někdejšího loutkového divadla. Při jiných kostelích je alespoň zvyk, že ženy nebo panny nosí při slavnostech Marianských dřevěnou sošku Bohorodice (Marionettu), pentlemi ozdobenou v slavnostním průvodu při zpěvu a předříkávání modliteb.

Příčiny, že církev takto opět a opět brojila proti provozování mysterií, záležela nejen v profanací obřadův posvátných, ale jakož to při každém urputném nepřátelství obyčejno, i v útocích na *osoby* a orgány církve. Skutečně pak nacházíme v mysteriích 13ho a 14ho století, kde roztržka ta mezi církví a jejími divadly zjevnou se stala, útoky nejen na mnichy, tyto přední hromosvody opozičního hnutí lidu v středověku, ale i na papeže. Vedle *Jana Bodela* již jmenovaného, byli hlavní dva spisovatelé mysterií, jež ze 13ho století ve Francii známe, trouvéři *Rutebeuf* a *Adam de la Halle.* Tento poslední měl příjmí „Hrbatý“ a byl rodem z Arrasu, města tak proslulého uměním, že v jednom starém kuse francouzském bůh Otec sám sestoupiv s nebe šel do Arrasu na učení. Mimochodem řečeno byl první stavitel pražského svato-vítského chrámu, mistr Matyáš též z Arrasu. Adam de la Halle ve svých hrách přivádí na divadlo mnicha, který za peníze slibuje léčit nemocné rozličnými ostatky svatých, dále žehrá na papeže Alexandra IV., který prý nechce klerikům nižších svěcení dovolit, aby se mohli po druhé oženit, kdežto prý preláti vybírají si v ženách jak jim libo. V českém „Mastičkáři“, skládání o něco pozdějšího, jeví se

27*

tentýž uštěpačný ton proti mnichům a kněžím, ku př. ve verších: „a tuto mast činil mnich v chýžce“ atd., anebo v slovech Rubina:

Má teta Vavřena
byla v stodole zavřena
s jedním mnichem komendorem
blíž pod jeho dvorem.

Že tento satyrický a opoziční duch středověký, zejmena frašek, osvobozením divadla od dozoru kněžstva neutuchl, alebrž se ještě rozmohl, jest pochopitelno. Čím blíže k době reformace, tím se stává divadlo, přenešené ze hřbitovů do velikých dřevěných bud na náměstí, nebo v jiné větší místnosti veřejné, uštěpačnějším oproti rozličným církevním zlořádům. V jedné francouzské frašce století 15ho prodává mnich, vedoucí obchod ve svatých ostatcích, křídlo serafina, hřeben kohouta, jenž při Petrově zrádě kokrhal, několik prken z Noeovy archy a t. p. Německá jedna fraška hraje celou tu smyšlenou historii o „papežce Juttě“, opět jiné představují škandalosní následky lásky mezi mnichy a jeptiškami, a opět jiné vytýkají zlořády církevní

vendre et acheter benefices
les enfans es bras des nourices
estre abbez, evecqnes, prieurs . . .

„prodávání a kupování církevních hodností, tak že již děti v náručí kojných jsou opaty, biskupy a převory.“

Samo sebou se rozumí, že herci takovýchto kusů divadelních nemohli být již služebníci chrámu jacíkoli, nýbrž lidé od církve neodvislejší. Od století čtrnáctého, v němž počíná rozkvět cechův a první povolávání měšťanstva co třetího „stavu“ na sněmy, přechází divadlo z rukou „ministrantův“ kostelních do rukou cechův, a rozličných cechovně zorganizovaných bratrstev na způsob našich nynějších spolků ochotnických. Tentýž pokrok, jejž učinilo stavitelství, malířství, písařství, dostanouc se z nadzoru klášterního a z výhradného držení kněžstva do rukou světských, do rukou autonomně organizovaných cechů, provedlo i divadelnictví. Fran-

couzské slovo znamenající písaře „clerc“, prozrazuje ještě dnes svůj původ od latinského „clericus“. První tedy asi takový ochotnický spolek k hraní divadel bylo bratrstvo písařů při pařížském parlamentě, nazvané „Basoche“, slovo to, kteréž původně latinské, „Basilica“ znamenalo soudní síň, a nyní poněkud francouzsky přistřiženo, znamenalo nově zřízené soudy čili „parlamenty“. Družstvo toto hrálo nejen, ale spisovalo také kusy divadelní, vybírajíc své látky z velice poučného života soudního, jejž arci důkladně znalo, a jenž tolikráte od Euripida začínaje až do našich dnů, dokázal svou vhodnost pro hlučné a napínavé sceny divadelní. Mimo to pěstovalo nový druh her divadelních, nazvaných „moralités“, v nichž vystupovaly osoby allegorické, Mnohojed, Almužna, Modlitba, hry, jež s našeho hlediště jsou bez odporu nejméně zajímavé ze všech divadelních pokusů této doby, nicméně ale velice se rozšířily ve všech západních literaturách. Allegorizující tato nectnost, v dramatu ještě nudnější a nesmyslnější než v epice a lyrice, jest výsledkem oblíbenosti „románu o Růži“, ačkoli i tento román měl také zas své allegorizující předchůdce. Tak na př. mnohopověstná latinská dramata německé jeptišky Roswithy v klášteře Gandersheimském (Roswitha znamená „Bílá růže“) ze století 10^{ho} obsahovala již osoby: „Moudrost, Víru, Naději, Milosrdnost“, a celé jedno drama její má i název „Sapientia“ (Moudrost).

Bratrstvo „Basoche“ začalo hráti divadlo v století 14^{tém}. Na počátku pak století 15^{ho} sestavil se v Paříži jiný ochotnický spolek pode jmenem „bratrstva utrpení Kristova“, jenž staré mysterie v nové poněkud formě a na divadle soukromém hodlal vzkřísiti. Skládal se ze samých téměř řemeslníků, mečířů, zedníků, zámečníků, truhlářů, a hrával ve sváteční dny velikou hru pašijovou, trvající přes několik pokračování, třebas více neděl po sobě. Náhoda tomu chtěla, že jakož později první stálé divadlo Londýnské zřízeno bylo v klášteře zrušeném „černých mnichů“, tak také toto první jaksi stálé divadlo pařížské, najalo si místnost ve špitále

Premonstrátův. Podle vzoru cechův pařížských zabývaly se i řemeslnické pořádky jinde, v Anglii, v Německu (v Norimberce) hraním a tím samým i spisováním divadel. Představení taková byla ovšem plná bezděčných směšností a naivností. Co do způsobu hry zůstavil nám Shakespeare ve své roztomilé kouzelné frašce „Sen noci Svatojanské“ rozkošný obrázek takových řemeslnických představení, poukázav s hrdostí k rozdílu mezi jejich nedostatečností a svým divadlem vlastním. Co do jeviště a režie zas ukazuje nám divadlo doby Shakespearovy veškerou tu primitivnost, již zdědilo od řemeslnických divadel ochotnických. Z prken zbité lešení, představující jeviště, rozděleno bylo na tři přehrady. Prostřední představovala „zemi“, nad níž byl prkny přepažený „ráj“, a nejspodněji „peklo“, kterýž název dosud zůstal nejnižšímu přízemku našich divadel.

Místo dekorací zastupoval nápis na tabulce, pokud jedna ze tří přehrad stálých již sama sebou nenaznačovala dějiště. O jednotě času a místa neměli tito, uměleckých vzorů antických neznalí divadelníci, ani ponětí. Cestu z Říma do Jerusaléma naznačovali přejitím z jednoho konce jeviště na druhou stranu. Za dvě minuty po ohlášení jejího narození byla panna Maria už tři leta stará. Nedostatek seznamu osob a divadelního listu nahražovali zvláštní vysvětlovatelé „praecursores“, kteří před kusem vypravovali krátce celý jeho obsah. V německých pozdních mysteriích nazývají je „hlasatelé“, Shakespeare nazývá takové ohlašovatele, kde jich užívá, „Prolog“ někdy i „Chor“. Dekorace malované a pravidelné kulisy povstaly na jevišti anglickém teprv na krátko po Shakespearu za krále Jakuba I. Jiná důležitá instituce, se státním dozorem divadla souvisící, totiž censura, zavedena prý byla poprvé ve Francii, a sice již v století 16tém od krále Františka I., ač nevím, neměla-li již dříve inkvizice ve Španělsku příčiny, vkládati se s nějakým svým veto v svobodu divadelních představení.

Během téhož 15ho století, kdy založeny cechovní ochotnické spolky ve Francii a Anglii, kde v svobodném něme-

ckém městě Norimberce povstaly řemeslnické spolky tak zvaných „meistersängrův“ k pěstování zpěvu a divadelních představení v čas nedělní, zrodily se v Čechách tak zvané spolky „literácké“, mající rovněž za účel české zpívání při mši na kůru místo bývalého latinského, a hraní kusů divadelních. Jako divadla francouzská a anglická byla spojenci reformace, tak že král František I. „bratrstvu utrpení Kristova“ musel představování mysterií zakázat a obmezit je na hry pouze světské, jako Hans Sachs, hlava „meistersängrů“ norimberských byl věrným přítelem Luthera, a Luther zase přívržencům svým pilné navštěvování „meistersängrovských“ divadel odporučil, tak i české spolky literácké jsou zajisté ve spojení s šířením se národního i reformačního ruchu po českých městech. Avšak zevrubnější dějiny těchto, nejen pro historii hudby, ale zajisté i literatury české v 16tém století důležitých spolků nejsou ještě známy, a písemné památky o jich působení jsou roztroušeny ještě po různých knihovnách, čekajíce na nějakého pořadatele a dějepisce.

Řemeslnickým divadlům především francouzským a německým, děkuje historie literatury za několik zajímavých památek. Ve velikém pařížském mysteriu o „utrpení Kristovu“, jest především pozoruhodno zachování starého zvyku, vsouvati mezi sceny vážné komické „mezihry“. Jako jsme již v našem „Mastičkáři“ viděli Rubina a Pustrpalka vést kratochvilné hádky, tak i v „umučení Kristově“ jsou mezi spoustou osob biblických (vedle nejen Pilata ale i Nimroda, Salmanasara, Jeroboama a ďáblů Lucifera, Astarota, Beliala), dva šaškové jménem Claquedent (Zubocvak) a Babin (Otevřhuba). Tento druhý je pak vlastně podšitý chytrák a přiměje Zubocvaka k tomu, aby třesa se zimou dal se ještě k tomu svázat, by tím spíše vzbuzoval smilování. Skutečně vyjde sv. Anna z domu a smilujíc se nad ubožáky dá Babinu almužnu. Když pak nyní Zubocvak naléhá na soudruha, aby ho rozvázal, uteče mu tento s almužnou, nechaje si ji celou pro sebe.

Nejznamenitější ale dramatický výplod této ochotnické literatury, pravá to perla divadelního písemnictví středověkého je francouzská fraška „L'avocat Patelin“ (advokát Patelin) z 15ho století. Pravý původce její je neznámý, avšak nejspíše, jsouc trefným obrázkem výstupův soudních, složena byla v kruhu ochotnického spolku parlamentárních písařů „Basoche“ nebo v kruhu jiného, z různých zaměstnání a řemesel zverbovaného družstva „Veselých hochů“ (enfans sans souci), kteří, pokud hráli také divadlo, představovali samé jen frašky a komedie. Kterakého uznání se dostává i od předních francouzských kritikův tomuto mistrovskému kousku středověké prostonárodní francouzské veselohry „Patelina“ vidět z toho, že stará ta fraška je repertoirním kusem na dnešním „Théâtre français“, a že i na jiných čelných divadlech Evropy, v spracování sice poněkud obnoveném, ale original nepředstihujícím, se několikráte provozovala. Takž dávána byla teprv před nedávnem ještě na divadle moskevském.

Fraška „Patelin“ skládá se vlastně z dvou základních motivů, nejspíše dvěma populárním „pověstkám“ (fabliaux) odpovídajících, a dle domněnky některých kritikův byla i představována na divadle přepaženém na dvě světnice. První část seznamuje nás s Patelinem, chudým čiperou takového as společenského postavení, jež nazýváme „pokoutní advokacie“. I on i žena jeho Guillemetta potřebují sukno na šaty, avšak není peněz. Patelin, jehož vlastní řemeslo je šidit lidi, přemýšlí tedy o nějaké lsti. Zajde do krámu soukenického a zde všemožným lichocením, upomínkami na jeho nebožtíka otce atd. získá si soukeníkovu důvěru. Na to si dá ustříhnout šest loket sukna, avšak prosí soukeníka, aby ho doprovodil domů pro peníze, při čemž jej pozve k večeři. Když chce soukeník sukno odnést, je Patelin pln zdvořilosti, nese si sukno sám, avšak peníze dostat se soukeníku nechce podařit. Scena dosavádní je jedna ze satyr na řemeslníky, tehdáž běžných. V naší české rýmovačce o „desateru přikázání božích“ je scena vzdáleně podobna, jen že šejdířem je soukeník a ne kupující:

Ti, již sukno prodávají,
ti přítele ukrádají,
učině kmotra z někoho,
rád by vydřel zboží jeho;
když se s ním utká u městě,
anebo v některé cestě,
„dobré jitro“ neb „dobrý den“ vzdá,
kak se má na zdraví zvědá,
ještě otáže se stoje:
„a jak se má kmoška moje,“
a jakž ta slova odmluví,
íhned mu o sukně vzmluví,
řka: „kmotře, jaké sukno mám,
třebalit, ať jeho prodám,
kropenina přešlechetná,
pruhatina nevídaná.“
Toho zbytka koupili,
ale osm grošův nedodali.
„Ač se, kmotře, líbí tobě,
vezmi to sukence sobě,
raději příteli svému,
tobě, kmotře, než jinému,
těch osm grošů chci spustiti . . .“
Kmotr vezme předraho sukno zlé,
věří kmotru a mní dobré.
Takoť kradou soukeníci
pohříchu bez mála všici.

Ve frašce francouzské je soukeník ošizeným, ale předce rovněž terčem satyry. Mezi tím, co Patelina upomíná o dluh, přijde k tomuto ovčák Agnelet, jenž témuž soukeníku pásl ovce, avšak ostříhal jim všecku vlnu a prodal do města. Jiné pak zabil pro svou kuchyň, udávaje soukeníku, že pošly. Tím se začne zapřádat druhý a vlastní komický motiv frašky. Patelin Agneletu slíbí dobrou radu, ovšem ne zadarmo. Přípověď ovčákova je výdatná, několik zlatých korun za poradu. Nastane soudní líčení, hlavní scena celého kusu. Soukeník se nemálo podiví, shledávaje před soudcem vyšetřovacím nejen ovčáka, nýbrž i Patelina. To ho tak dopálí a také splete, že jedním rázem žaluje na stříž ovcí a zároveň na ztrátu šesti loket sukna. Vyšetřovací soudce nemůže se vyznat v té pletenici. „U sta hromů,“ horlí, „žaloba zní na stříž ovcí, co to zas nového se šesti lokty sukna?“

Avšak soukeník je člověk tak chabé výmluvnosti, že nedovede soudci jasně vyložit souvislost obou procesů, zvláště an mu Patelin skáče stále do řeči. Konečně se obrátí soudce stran vysvětlení k Agneletovi, ale odpověď tohoto je následkem dřívější porady s Patelinem pouhé: „mée“. „Člověče, mluvte srozumitedlně,“ namáhá se s ním soudce, „zde nejste mezi ovcemi.“ Avšak odpověď Agneletova je stále „mée“. Je konečně uznán nevinným z nedostatku zdravých pěti smyslů. Avšak nyní přijde řada na advokáta. Když chce na ovčáku umluvený honorár, odpovídá tento pořád ještě svoje „mée“. Nadarmo vysvětluje mu Patelin, že nyní už nepotřebuje říkat „mée“, ovčák rozumí svému prospěchu, a zůstává při svém „mée“. Fraška se končí tím, že je „liška nad lišku“, a že jako mezi „Zubocvakem“ a „Otevřhubou“, zdánlivý hlupák — představitel to zdravého vtipu lidu — vítězí nad chytráky ze řemesla. Jeť velice možno, že obsah „Patelina“ nebude i širším kruhům našich čtenářů nic nového, neboť se, pokud vím, vypravuje i u nás mezi lidem co anekdota, nepovědomá sobě arci svého vlastního francouzského původu.

Jako francouzské cechovní divadlo pyšní se neznámým spisovatelem „Patelina“, chlubí se německé svým *Hansem Sachsem.* A skutečně jsou Fischart a Sachs velice ctihodní na dobu „meistersängerství“ němečtí spisovatelé 16ho století, kteří při svém zdravém realistickém humoru mají cenu as podobnou, jako Holbeinové nebo Kranach v tehdejší německé malbě. Kdo hlubších motivů, pravé umělecké pochoutky nehledá, a také po originálosti se neptá, ten se leckdy s chutí zasměje rýmovačkám, komediím a fraškám (schwänke) obuvnického mistra Norimberského, jemuž rodné jeho město ne bez oprávnění nedávno postavilo nádherný pomník. Kromě Lope de Vegy, jenž ještě jednou nohou v tomto století stojí, jest sotva který spisovatel 16ho věku plodným jako Hans Sachs. Počet kusů svých udává sám takto:

fund ich frölicher komedi
und derglich trawriger tragedi,
auch kurzweiliger spil gesundert,
der. war gleich achte und zwei hundert.

Dvě stě osm divadelních kusů je počet ohromný pro mistra, kterýž při vší zámožnosti své musel nemálo času věnovati řemeslu, třebas látky ke komediím vzaty byly z Bocaccia a vůbec běžných tehdáž novel. Jedna z časových komedií jeho je: „Der Ketzermeister mit vielen Kesselsuppen", v níž líčí mnicha-policajta, an vyzvídá na lidech tajné jejich myšlenky kacířské, avšak jen za tím účelem vydřidušským, aby na nich vyloudil „peníze za mlčení". O alianci německého řemeslnického divadla s reformací jsme již mluvili. Jak daleko sahala tato aliance, vidno z toho, že se r. 1537 ve Wittenberce provozovalo mysterium: „Jan Hus".

A tak jsme se Hansem Sachsem dostali do století 16^{ho}, tohoto pohřebiště starých mysterií a tohoto velezajímavého semeniště dramatické literatury moderní.

S reformou touto pro veškeré další dějiny vzdělanosti veledůležitou souvisel, pokud se poësie týče, vážný také převrat sociální. Básnictví dostalo se z rukou troubadourů, trouvèrů, minstrelů a žonglerův, po případě i mistrů cechovních, mezi něž se arci více méně co diletanti plichtili i králové, do rukou *učencův*, vzdělancův universitních. Poësie stala se přídatkem takořka nezbytným učenosti klasické, a jakož těžiště učenosti leželo v znalosti klasikův řeckých a latinských, považoval se každý linguista už tím samým za schopného, dělati latinské verše, t. j. býti „básníkem". Že při tak změněném ponětí básnictví zachovávání pravidel, forma, rozum vstouply v popředí, a fantasie, zápal pozbývaly ceny, rozumí se samo sebou. Na místo řemeslného druhdy rýmaření trouvèrův nastoupila hexametrální a safická pedanterie. Ale rozdíl mezi starým „trovatorem" a „poëtou" vstoupil určitě v obecné vědomí. Španělský dramatik Juan del Encina praví: „Tentýž veliký rozdíl, jakož je mezi hudebníkem a pouhým zpěvákem, mezi zeměměřičem a kameníkem, tentýž rozdíl je

mezi básníkem a trovatorem.“ Scholastická „poësie“ tato pěstovala ovšem v první řadě lyriku, vybírajíc si za látku po nejvíce eklogy, zamilované sceny ze života pastýřského podle vzoru Virgila, příležitostné elegie, ale i žalmy přelité do hexametrů často rýmovaných, a rovněž rýmovaných safických slok. Avšak záhy začala se poësie scholastická vrhat také na drama, tu pořádajíc v universitách pomocí studentů divadelní představení Plauta, Terence, Seneky, tu překládajíc antické tyto básníky do jazykův národních, tu zas konečně píšíc nová dramata podle těchto vzorů po latinsku, a později také v jazycích národních. Knížata tehdejší, kteří nastupují pořád víc a více na místo, církví opuštěné, ochrancův a později i stavitelův divadel, podporovali větším dílem klasický tento směr v divadlech, pořádajíce na svých dvorech sami představení kusů Plautových, Terencových, Senekových anebo nových svých „korunovaných básníkův“, napodobitelův oněch starých. Počin klasického toho divadelnictva vyšel rovněž z Italie. Roku 1486 dal vévoda Ferrarský Herkules d'Este Plautovy „Menechmy“ a „Amfitriona“ hrát na divadle schválně k tomu cíli vystaveném. Na dvoře papežském Alexandra VI. a Lva X. provozovaly se komedie latinské a vlašské, zvláště s nádherou neobyčejnou od kardinála Bibbieny napsaná pověstná „Calandria“, nápodobení Plautových „Menechmů“ a poněkud vzor Shakespearových „Violy a Sebastiána“. Necudnost byla ovšem přídatkem nezbytným komedií italských, jako této „Calandrie“, v níž dva blíženci, bratr a sestra, velice sobě podobní, vyskytují se střídavě tu v ženském, tu v mužském obleku, nebo Macchiavellovy veselohry „Mandragola“, nebo ještě pověstnějších kusů, jako komedie „Cortegiana“ (dvořanka) od Pietra Aretina. „Poëta laureatus“ císaře Maximiliana, Konrad Celtes složil latinskou hru „ludus Dianae“, která se dávala r. 1501 v Linci před císařem Maximilianem I., při čemž básník sám jednu z rolí hrál. Téže doby dávaly se na universitě vídeňské „Aulularia“ od Plauta a Senekův „Hercules“. V Praze na hradě královském před Ferdinandem I. provozován od studentů Plautův

„Miles gloriosus" r. 1542, r. 1543 Terenciův „Formio", r. 1570 „Hekaste". Překlady starých dramatikův začaly se od konce 15ho století vyskytovat v rozličných literaturách. R. 1486 přeložen Terenc do němčiny Haasem Nidhartem, r. 1511 vyšel německý překlad Plauta. R. 1566 přeloženy tragedie Senekovy do angličiny. R. 1549 vyšel Ronsardův francouzský překlad Aristofanovy komedie „Plutos" a překlady Euripidovy „Hekuby", Sofoklovy „Elektry" jsou z téže asi doby. První tištěný španělský překlad antického dramatu je Plautův „Amfitruo" od Francesca de Villalobos z r. 1515. Brzo na to vyšly v překladě španělském Plautovy „Menechmy" a „Miles gloriosus", ještě později následovaly překladem Simona de Abril „Plutos" Aristofana, „Medea" Euripidova a komedie Terenciovy. Také básníci srbsko-horvátští v Dubrovníku překládali dramata klasická; Vetranić „Hekubu" od Euripida, Zlatarič Sofoklovu „Elektru" (asi 1582). Vedle těchto překladů a po nich básněny rozličná nápodobení antických dramat v jazycích národních. Jedna z mnoho vykřičených těchto imitací byla francouzská tragedie „Kleopatra" od Jodella (r. 1552), pracována na starořecké brdo, a představená před králem Jindřichem II. a při nesmírném sběhu studentův v Paříži. Básník Jodelle sám hrál roli „Kleopatry", z čehož patrno, že osoby ženské představovány byly po starořecku ještě od mužův. Rychle po sobě následovaly pak nové kusy francouzské: „Dido", „Medea", „Agamemnon", „Caesar". Též v první polovici století 16ho vyšly dramata španělská od Perez de Olivy: „Agamemnon" a „Hekuba triste", psaná prosou; Juan de Mal-Lara napsal prý celé množství podobných španělských imitací, tak že obdržel název „španělského Menandra". Ještě sem spadají španělská dramata „Dido" od Virúes, „Filis" od Leonarda de Argensola atd. Literatury slovanské, sledící za vzdělaností Západu, účastnily se stejně čile tohoto klasického dramo-skladného ruchu. Jan Kochanowski, otec poësie polské, napsal své z dějin trojanské války vzaté drama: „Odprawa posłów greckich", jež se u přítomnosti krále Štěpána Batoryho představovalo

na oslavu svatby vojvody Jana Zamojského. Nynější kritika polská dramatu tomu vykazuje místo tak čelné v tehdejším klasickém ruchu, že je porovnává přímo s Goethovou „Ifigenií“. Slavný sbor básníkův Dubrovníka nezůstal pozadu. Ivan Gundulič psal divadelní skladby „Ariadna“, „Kleopatra“, „Diana“. I německá komedie „Horribilikribrifax“ ze století již 17ho je ohlasem Plautova „Miles gloriosus“.

Vedle těchto učených antických dramat psalo a představovalo se hlavně na školách jezovitských nebo alespoň jich vychovávacím vlivem přenáramné množství duchovních her, poslední to sledy starých mysterií. Mohly by se nazvat hry „biblické“, poněvadž látka jejich je vzata nejčastěji ze starého zákona, ač sloh a forma jsou antické. Nebudeme je vypočítávat, a podotkneme jen krátce, že je především takovéhoto zrna většina tehdejších divadelních skladeb slovanských, pokud již nejsou latinským jazykem psány. Náležejíť sem české hry Kyrmezerovy „Tobiáš“, o „bohatci a Lazarovi“, o „vdově a Eliseovi“, „Judita“ od Konáče z Hodištkova, „Heli“ od Jana Záhrobského, hra o „vzkříšení Páně“ od Simona Lomnického z Budče. Dále hry horvatské slavné školy dubrovnické, Maruličova „Judita“, skladby Vetraničovy: „Oběť Abrahamova“, „Zuzana“, divadelní hry polské Mikuláše Reje „Josef“, Jana Zawického „Jefte“ a více jiných.

A celá tato učená dramaturgie, mnoho obdivovaná za své doby, pro nás jako by do vody padla. Celá její síla jsou místa lyrická, stilisticky pečlivé monology a chory, ale to nejdůležitější, dramatičnost, dojem, poutavá effektnost — nikde. Školské divadelní hry korunovaných „básníků“ 16ho století propadají nejhoršímu osudu, kterýž může stihnout divadelní kus, kletbě *zdlouhavosti.* Jiná třída lidí, než doktrináři poëtové byla duchem dějin vyhlídnuta, aby lesku trvalého a nehynoucího dodala sekularizovanému divadlu 16ho století. Jedním jediným slovem lze po česku tu třídu lidí nejspíše nazvati „herce“, anglicky „play-wright“, divadelníky. Chudáci, kteří sem tam sice také navštěvovali universitu, nebo školy venkovské, na nichž latině ano i řečtině se učilo,

avšak kteří buď pro chudobu nebo hnaní touhou po svobodném, nevázaném žití nedostali se do pohodlných stolic učenců, alebrž sestupujíce se okolo některého odhodlanějšího náčelníka tvořili divadelnické společnosti, kočující nebo šťastně usedlé v některém hlavním městě. Nedodělaní studenti, bakaláři, lidé i řemeslných tříd, jimž ale jiskra nepokojné geniálnosti nedala sedět v dlouhochvilné denní dílně, to byli předáci toho kočovného spisovatelstva, jehož sláva naplňuje dnes ještě literaturní dějepisy nejčelnějších národů Evropy. Nadarmo se snaží literární historik našich dnů vyjasniti ty četné pochybnosti o životě těchto zároveň herců a divadelních autorův. Svět, v němž žili, hleděl s opovržením na tu chasu poběhlíkův, ana hlad a nouzi často snášela k vůli tomu umění, jež, jakož jeden z nich praví, „ne sice chleba přináší a užitek, ale za to mnohou útěchu světu." *) Zachovaly se nám nejmenší podrobnosti ze života Pietra Aretina, jenž byl služebníkem dvou papežův, a od třetího za rytíře povýšen, jehož infámní jmeno se ale dnes před žádnou italskou dámou nevyslovuje bez urážky ženského studu. Ale kdož by chtěl stejnou zvědavost chovat při jmeně Williama Shakespeara, jehož sláva zní dnes po všech pěti dílech světa, nebo při jmenech Kyda a Marlowa, učitelův Shakespearových, nebo i při menších jmenech Španělů Bartoloměje Torres de Naharro, Lope de Rueda, anebo i při jmeně nejšťastnějšího z těchto hercův-spisovatelův, nejšťastnějšího, poněvadž již příznivějšímu věku 17[mu] náležel, Molièra? Dramatické kusy jejich jsou nesmrtedlné, mezi tím co hustá vrstva prachu v knihovnách kryje dlouhochvilné monology „básnické" aristokracie tehdejších latiníkův.

Potřeba přeměny a opravy dosavadního národního písemnictví pomocí vzorů staroklasických byla ovšem nepopíratelná, a vzduch doby renaisanční byl proto antickými myšlenkami tou měrou přeplněn, že také herci-spisovatelé vliv tento neodmítali docela. Oni pokud se divadla týče, vměšovali ve spisy své obraty z mythologie a historie antické

*) Kyd ve své „Spanish tragedy".

i celé citáty z latinských básníkův, ba zpracovali sem tam výminečně i antické látky (viz Shakespearův Koriolán, Caesar, Antonius a Kleopatra). Avšak oni většinou sami herci, nebo s divadly v stálém spojení, byli především *praktikové;* jim bylo účelem hlavním ne psát, nýbrž *hrát* dramatické skladby, a touto stálou praxí brousili svůj talent pozorovací, viděli, co bezprostředně dojímá a působí na posluchače a diváka, co baví nebo uchvacuje, a co naopak nudí a je zdlouhavým. Oni dále byli odkázáni na *lid*, z něho oni vyšli, z něho i žili, a protož účtovali s jeho vkusem, ne tak surovým a hrubým, jak se na první pohled zdá, nýbrž přirozeným a větším dílem zdravým, a tak dávali lidu *co se mu líbilo*, jakož svědčí názvy kusu: „As you like“ (Co se vám líbí), „what you will“ (co vy chcete). Oni následkem toho nepřetrhli svaz s divadlem středověkým, oni k vůli Aristotelovým „jednotám“, jež klasikové instinktivně napodobili, třebas o zákonu samém ještě jasně nevěděli, neignorovali potřeby, a i oblíbené zlozvyky svého prkenného jeviště. Proto je v produktech jejich zděděné středověké *romantiky* nepoměrně více, než vlivů klasických; střídání, někdy příkré a nezprostředkované, ale v samém základu praktické žertův se scenami i nejvážnějšími; tu zjevy čarodějnic a duchů, tu záliba scen bojovných, rytířských, ze středověké historie a báje vzatých, nebo přiblížení k anekdotním kouskům z všedního života, jako středověké „novely a fabliaux“. Avšak vrozená genialnost těchto spisovatelův populárních, kteráž hnala je voliti si k vůli Musám život potulný a plný odříkání, nedala jim zabřednouti v pouhou jen a jen servilnost k choutkám svého obecenstva. Moralní zušlechťující účel dramatického básnictví, jejž žádné pravé umění nesmí přinést v oběť proměnlivé modě časové, byl národním těmto básníkům zcela jinak jasný, než paklasickým divadelním hrám ducha jinak tak bystrého, jako Machiavelli, nebo Ariosta a Pietra Aretina. Ta povinnost, sloužiti „očistě“ mravní, Aristotelově „katarsi“, otřásati svědomím spících a stále hlásati neumořitelný zákon spravedlnosti a odplaty, tato povinnost nepoměrně

závažnější pro pravého dramatického básníka, nežli přihlížení ke „třem jednotám“, nebyla snad nikdy pocitěna tak živě, jako od Aischyla a Sofokla na počátku divadelní éry staré, a od Shakespeara a jeho soudruhů na počátku divadelní éry nové.

Na dvou pólech protivných vyvinulo se toto moderní divadlo, na týchž dvou pólech, jichž vzájemným odstrkem a zápasem naplněny jsou dějiny století 16^{ho}, ve Španělsku a v Anglii. Jako o vynálezy nových dílů světa, jako o vládu moře, tak zápasily po vytištění Itálie z prvního místa, Hispanie a Anglie v 16^{tém} století o předáctví v říši vzdělanosti. Divadlo, představující veledůležitou stránku tohoto soupeřství, těšilo se tu i tam z podpory moci, tehdáž ještě mladé, ale směřující nicméně již k absolutnosti, k neobmezenosti jak v politice, tak v oboru kulturním — moci královské. S protekcí moci královské souviselo udržení se stálých hereckých společností v nejdůležitějších místech evropského Západu, a vystavení prvních stálých divadel. První stálé divadlo bylo — nebeře-li se ohled na ochotníky pařížské „confréres de la passion“ — roku 1526 ve Valencii, o něco později v Seville, dvou městech důležitých a takměř sídelních tehdejšího Španělska, kteréž vůbec závažnou roli hrají v historii vývoje moderního divadla. R. 1576 založeno bylo londýnské divadlo v zrušeném klášteře „černých mnichů“ (Blackfriars); a r. 1580 přenešením stálé residence Filipa II. do Madridu madridská divadla „de la Cruz“ i „del principe“. První tato stálá divadla nesmí si člověk arci představovati ani vzdáleně tak nádherná, jak divadla století 18^{ho}, kde se vlastně teprv začalo stavění divadel monumentálních, nekuli jako nynější imposantní divadelní budovy naše. Stará divadla španělská byla ještě v 17^{tém} století pouhé otevřené dvory beze střech, jen s plachtou přetažlivou pro případ deště, která však často obecenstvo tak špatně chránila, že při větším přívalu muselo se přestat hráti. Kolem do kola dvoru toho byly pavlány pro diváky, okna nádvorní byla

proměněna na lože atd. Hrálo se vždy ve dne a, vstupné bylo za to velice nízké.

Drama *španělské* počalo jaksi dialogizováním novell, uváděním do formy dialogické událostí z všedního života, anekdot komických nebo zamilovaných intrik, kterýžto základní ráz podržela divadelní literatura španělská vlastně stále. Již mnohoobdivovaná „Celestina“, drama, rozdělené na 21 aktů a představované v palácích velmožův španělských, je vlastně dialogizovaná novella, v níž o to se jedná, kterak zběhlá v řemesle svém „svodnice“, jak naše „Desatero božích přikázání“ jmenuje ten druh žen, bez podezření dohromady svede zamilovaný párek, Kalista a Melibeu. Autorství díla toho přikládá španělská kritika dvěma spisovatelům, *Rodrigu de Cota* začátek, a *Fernandu de Rojas* ostatní valnou většinu. Podobné zamilované novelky ve formě dramatické jsou kusy *Bartoloměje Torres de Naharro*, intrikové to veselohry, líčící vítěznou lásku chudšího ale hezčího milence proti bohatému soupeři a t. p. V jedné z těchto dramatizovaných novel „*Tivelaria*“ nazvané, mluví každá osoba v jiném jazyku, jedna latinský, druhá vlašsky, třetí francouzsky, čtvrtá valenciansky (provensalsky), pátá portugalsky a šestá kastiliansky. Něco tedy, jako „Čech a Němec“ našeho Štěpánka. Naharro dal kusy své tisknout v Neapoli r. 1517, odkudž r. 1520 přeloženy byly do jazyka kastilského. Pozoruhodno je při tom, že censura inkvisiční mnoho-z nich škrtala. Pravý pak zakladatel španělské veselohry byl *Lope de Rueda*, původně zlatotepec řemesla svého, později zakladatel společnosti herecké, která kvetla od r. 1544 až do r. 1567, a jak se zdá kočovala po větších městech španělských. Bylť tedy Lope de Rueda pravý předchůdce Shakespeara a Molièra. Naharro zavedl rozdělení na pět aktův, a ustanovil počet osob jednajících na 6—10, aby prý si je divák nemátl, Rueda jakožto již ne pouhý spisovatel, nýbrž ředitel a herec, zavedl kulisy, dekorace, blesky a bouři divadelní, začal veselohry psát prosou, zamítaje verš a rýmy, a karakteristika jeho osob svědčí skutečně o značném talentu

pozorovacím. Cervantes, který ho viděl hrát, představení jeho společnosti nemálo chválí. Psal dramatizované žerty, povstalé z „entremeses“ při mysteriích, a nyní nazvané „Pasos“, co bychom my nazvali „jednoaktovky“, ale také čtyry úplné komedie. Látky kusů jeho jsou ve způsobu „novel a fabliaux“. Hospodář jmenem Torubio mluvě s ženou a dcerou svojí o dobrých vyhlídkách na letošní sklízeň oliv spustí se s oběma do prudké hádky, zač budou prodávati čtvrtci oliv. Z hádky nastane až rvačka, z které šťastně vysvobodí soused matku i dceru, upozorniv Torubia, že potřebují olivy ještě mnoho času k dozrání. — Následovníci Lope de Ruedy, mezi nimiž jmenujeme dramatiky *Andres Rey de Artieda* a slovútného jiným svým dílem *Cervantesa*, mají tu zásluhu, že zavedli oproti klasikům do divadla látky historicko-romantické. V jakém duchu Artieda psal, je vidět z titulů jeho kusů: „Čary Merlinovy“ (los encantos de Merlin) a „Amadis de Gaula“. Cervantes psal historické drama „Numancia“ a veselohry. Avšak drama není polem, na němž Cervantesu dáno bylo vyniknouti; děj jeho je těžkopádný a matný, přerýván hromadnými episodami. Ve veselohře „Los dos habladores (dva mluvkové), psané prosou, je arci již pozorovat lehkosť a humor dialogův jeho „Don Quixota“. Celá řada básníků začala touto dobou pracovat pro divadlo, *Luis de Miranda*, *Juan de Timoneda, Christoval de Virúes*, *Romero de Cepeda* a zvláště *Juan de la Cueva*, který jako později *Lope de Vega*, Torquato Tasso a zvláště Francouz Boileau napsal také náuku o poësii pod názvem: „Ejemplar poëtieo“, a sice v tercinách! Byl prý vynálezcem *veselohry historické*, která se později nazývala „comedia de capa y espada“ (komedie s plášti a kordy) a tvoří největší snad percento divadelních her španělských z 16ho a 17ho století. Christoval de Virúes uzákonil zase rozdělení do tří aktů, které se v literatuře španělské zrovna tak ustálilo, jako Shakespearovo rozdělení na pět aktů v literatuře anglické, a Corneillovo stejně pětiaktové schema v literatuře francouzské. Kodex jeden ze 16ho století napočítal 95 dramat španělských starších, než Lope de Vega.

Veliký nával lidí do divadel, zvláště ve Valencii, v Seville a Madridě, a také bezuzdnost v scenách lásky na jevištích přiměly škaredohleda krále Filipa II. k tomu, že r. 1593, zrovna tak, jako angličtí puritáni r. 1648 divadla zavřel. Avšak zákaz ten trval v platnosti jen až do jeho smrti r. 1598. Syn jeho Filip III., a zvláště nástupce tohoto, Filip IV., za nichž jak malba španělská tak literatura dramatická svého vrchole dosáhly, osvědčili se co horliví přátelé divadel.

Za vlastního však tvůrce a předáka dramatické literatury španělské považuje se *Lope de Vega*, jehož činnost záslužná a zvláště lesklá počíná se na rozhraní 17ho stol. Vlivem tohoto spisovatele smířila se i církev se španělským divadlem, a jest on a ještě nástupce jeho Calderon poslední případ protekce, propůjčené divadlu ze strany církve. Proživ mladost bouřeplnou střídavě mezi láskami a dobrodružstvími vojenskými, zejmena také co písař a sekretář vévody Alby, vstoupil Lope de Vega konečně do kláštera, žil však i co klerik dosti svobodně a neodvisle, tak že zejmena velikého získal svým spisovatelstvím jmění. Podobné postavení zaujímal po něm Calderon de la Barca, jenž arci, jakož i Lope de Vega psal vedle komedií a dramat historických množství kusů duchovních ve způsobě starých mysterií. Nesmírná byla pocta, která spisovateli jako Lope de Vega, za protekce královy i papežovy píšícímu se vzdávala odevšad. Papež Urban VIII. jej zasypal hodnostmi, přijal dedikaci jeho spisu o Marii Stuartce (Corona tragica de Maria Estuardo), a psal mu vlastnoručně listy; králové přišedší na návštěvu do Madridu dávali si představit Lope de Vegu, lidé číhali po něm na ulicích, aby viděli Lope de Vegu. Pohřební průvod jeho byl více než královský. Dlouho bylo prý ve Španělích zvykem, chtělo-li se naznačiti něco neobyčejného říkat: „jako pohřeb Lope de Vegy“. A dramata tohoto „fenixe mezi talenty“, tohoto „zázraku přírody“, jak jej za života jeho nazývali, dávaly se po celá dvě století na španělských divadlech. Teprv v devatenáctém století

obracejí se zraky španělských kritikův k jeho vrstevníku, Tirsovi de Molina, dříve málo povšimnutému, jenž ale nyní staví se co třetí do jedné řady s Vegou a Calderonem.

Za přední zásluhu přičítá se Lope de Vegovi, že vybojoval, po případě zachoval divadlu španělskému jeho národní ráz. Přesvědčil prý se, že se pravidla dramatu klasického a tak zvané „tři jednoty“ pro Španěle nehodí, že národ tento, plný náboženského mysticismu a plamenné fantasie miluje příliš děje kouzedlné a zázračné, zapletené situace, zamilované intriky, činy rytířské v interesu lásky a cti, a že všemu tomu nevystačí klidná jednoduchost dramatického děje antického. Viděl prý na vlastní oči, jak sám vypravuje, kterak zdlouhavým byl obecenstvu Plautus. On tedy ve svých hrách, zvláště veselohrách, podržel přede vším stálou onu osobu komickou, zděděnou z mysterií, jež v starších komediích španělských se nazývala „bobo“ (hlupák) a kterou on nazval „gracioso“ (vtipkář), přiděliv ji obyčejně nějakému sluhovi. Jest to anglický „clown“ neboli blázen, italský „Policinello“, německý „Hans Wurst“, holandský „Pickelhäring“ a náš „Kašpar“. Stálou osobou Lopeových her byl též „galan“, milovník. Zušlechtil prý Lope de Vega starou, hrubou frašku španělskou, zvláště pak idealizoval, jsa veliký ctitel dam, v kusech svých karaktery ženské.

Kromobyčejná tato úcta vzdávaná od Španělův národnímu dramatikovi, dochází v míře mnohem skrovnější sankce věkův pozdějších. Co krajany jeho především zaslepilo, byla báječná jeho plodnost. On prý napsal celkem 1800 dramatických kusův! A kromě toho nalezl času dosti, napsati spoustu znělek, novel, i básně epické. Za takových poměrů je první jeho zásluhou dikce, *versifikace* skvělá a lehkorýmná, lyrická ozdobnost četných znělek a stancí, jimiž dramata svá přeplnil. Arci to nejdůležitější, *děj* dramatický, jeho stavba, hloubka idei, motivace, vše to, co vlastně dílům poësie divadelní trvalou zaručuje cenu, vše to svědčí u něho o zběžnosti spíš geniální, než opravdu umělecké. Se Shakespearem, svým anglickým vrstevníkem, nesnese ani nejvzdá-

lenějšího porovnání. Ovšem jest to úsudek, čerpaný jen z malé části jeho kusů. Z té báječné sumy jeho dramat leží ohromná většina ještě nevydaná v prachu knihoven. Ochoa, ve svém „Tesoro del teatro español" vydal jich 20, a sotva jich je mnohem více kritice španělské zevrubně známo. Sami Španělé našich dnů mu vyčítají, že divadlo španělské zkazil, že jeho příkladem svedeni hleděli básníci španělští jen k tomu, *mnoho-li* komedií každý napíše, a méně k tomu, *jaké* jsou. Mira de Amescua napsal 50 komedií, Guillen de Castro více než 40, Calderon napsal 109 komedií, Tirso de Molina dle vlastního svého vyznání za čtrnácte let 300 komedií, Velez de Guevara více než 400 komedií. O tom tedy, co my v dramatickém kuse hledáme, umělý plán, zauzlení elegantní, překvapující a předce nehledané, nemůže být u Španělů valné řeči. Týden psáti drama, bylo již mnoho, Lope de Vega sám o sobě praví:

y mas de ciento en horas veinte y cuatro
pasaron de las Musas al teatro.

„Více než 100 kusů každý během 24 hodin přivedl jsem na divadlo." *) Jaký to rozdíl napsat drama za 24 hodin, anebo za 10 let, jako Lessing psal „Emilii Galotti" a Schiller „Wallensteina"! O Horaciově, snad i pro náš parostrojní věk příliš úzkostlivém pravidle, aby básník dílo své devět let nechal v psacím stolku — „nonum prematur in annum" — nevěděli Španělé ničeho. A za 60 asi let po smrti Lope de Vegy zemřelo španělské divadlo smrtí přirozenou sice, ale nejsmutnější ze všech — nedostatkem spisovatelů! Osmnácté století je tam věk tmy a prázdnoty.

S dramatem historickým, které nás tuto nejvíc intresuje, zacházel onen věk dosti lehkovážně. Co se kde důležitého ve světě politickém stalo, přenešeno jako sensační kus ihned na divadlo, ale v nejfantastičnějším spletení poměrů a okolností. Lope de Vega se leskne ve svých dra-

*) Při tom arci sluší dodati, že jiní kritikové španělského divadla rozumí místu tomu tak, že básník mluví o rychlosti ne v sepsání, ale v uvedení na scenu svých kusů.

matech všemožnou učeností; theologie, právnictví, filosofie i mechanika obráží se mnohonásobně v jeho dramatech, ale studií historických nepotřeboval. Udělal ve svém dramatu „Wamba“ ze sprostého sedláka krále španělského, a velmožové španělští poslouchají a plní rozkazy obmezeného sedláka a selky, jako by žili na měsíci. Ku podivu naivní to politický svět! Shakespeare vynalezl „českého krále“ Polyxena, Lope de Vega „knížete Polsky“ Richarda (la hermosa fea), Calderon „krále polského“ Basilia (la vida es sueño)! Romantický děj s falešným Dimitrim na Rusi byl ve skutečnosti sotva dohrán, a Lope de Vega složil o Dimitru ještě živém divadelní kus, plný nejpodivnějších povídaček, v němž Dimitru dává za otce cara Vasila místo Ivana Hrozného. Jmena však v tomto Vegově kuse zcela česky a polsky psaná: Šimon, Tomáš, Wojciech dokazují značnější vědomosti o věcech slovanských u tehdejších španělských spisovatelů. Za to jde nevědomost nebo historická lehkomyslnost Calderonova tak daleko, že z Koriolana udělal pobočníka římského krále Romula! *Současné* historické události představovati bylo, jak se zdá, zvláštní zálibou divadla oněch věků. Marlowe napsal pro divadlo „Bartolomějskou noc“, sotva že v skutečnosti byla dovedena ku konci; anglický dramatik Peele napsal „bitvu u Alkazaru“, v níž španělský král Šebastián tajemně zmizel, hned po historickém tom faktum; a sám španělský král Filip IV. napsal drama: „Hrabě Essex“ krátce po Essexově smrti. Kterak básníci této doby tkvěli v středověkém alegorizování, nemohouce se dostat ku konkretnímu karakterizování lidí skutečných, vidět z toho, že Lope de Vega uvádí ve svém „Kolumbu“ (Christoval Colon) co mluvící a jednající osoby: Náboženství, Prozřetedlnost, ba i Modloslužbu. Co do přehledu a seznamu dramatických prací Lope de Vegových panuje při nesmírné rozsáhlosti jeho produkce a neúplnosti dosavádních vydání mnohá ještě nejistota. Abychom však čtenářům českým vpravili ponětí o látkách, jaké tento nejplodnější ze všech dramatických básníkův zpracovával, podáváme zde dle seznamu c. k. knihovny vídeňské

nejkarakterističtější z jeho kusů v jich alespoň názvech, seznam to, jehož ani při úplnějších pojednáních o Lope de Vegovi nelze se zevrubněji dopátrati. Počněme s dramaty ze starší historie. Z této napsal Lope de Vega kusy: „*La hermosa Esther*“ (Krásná Esther), látka biblická u starších dramatikův mnoho oblíbená, mezi nimiž zvláště pozoruhodný Racine. Z antické historie: „*El laberinto de Creta*“, patrně zpracování mythologické látky o Theseovi a Ariadně (viz Bocacciovu Teseidu); dále „*Las grandezas de Alexandro*“ (Veliké činy Alexandra), látka, jak jsme viděli, též populární; „*Romulo y Remo*“, „*Los triumfos de Octaviano*“, „*Roma abrasada*“ (Spálení Říma skrze císaře Nerona), „*El divino Africano*“; tímto názvem „božský Afrikán“ míní a líčí Lope de Vega mladost sv. Augustina. Z historie středověku a z oboru báje romantické napsal Lope de Vega: „*El rey Wamba*“ (král hispanský doby gotické), „*El ultimo Goto*“ (poslední král Gotův Roderich, za něhož Maurové z Afriky začali se ve Španělích usazovat), „*Los siete infantes de Lara*“ (sedm synů Larových, látka romanticko-bájová), „*Las mocedades de Roldan*“ (hrdinské skutky Rolandovy), „*Roncesvales*“ (tatáž látka o boji Roncevalském), „*Las mocedades de Bernardo de Carpio*“ (hrdinské skutky Bernarda, španělského národního reka jako Cid), „*El conde Fernan Gonzales*“ (španělský národní rek jako Cid), „*El hidalgo Abencerage*“ (z posledních dob maurického panství Abenceragův v Granadě), „*La Poncella de Francia*“ (panna Orleanská), „*El soldano amante*“ (milující sultán; tatáž látka, kterou později zpracoval Voltaire ve své „Zaire“), „*Guelfos y Gibellinos*“ (boj mezi Guelfy a Ghibelliny v Italii). Z látek duchovních spracoval Lope de Vega kusy: „*San Isidoro de Madrid*“. Svatý Isidor byl rolník, jenž na témže místě, kde nyní Madrid stojí, půdu oral, a jehož kanonizace za dob Vegova již stáří slavena byla v Madridě velikým konkursem všech tehdejších španělských básníkův. Dále kusy: „*Santo Tomas de Aquino*“, „*San Antonio de Padua*“, „*Madre Tereza de Jesus*“. — Ze současných dějin napsal Lope de Vega kromě již jmeno-

vaného ruského „*Dimitra*“ ještě: „*La tragedia del rey Don Sebastian*“ (Zahynutí posledního krále staroportugalského u Alkazaru), „*La santa Liga*“ (Svatá liga, anaž vedla ku prvnímu velikému vítězství křesťanův nad Turky u Lepanta), „*Los Españoles en Flandres*“ (Nepřátelství Španělův proti Nizozemsku), „*Carlos V. in Francia*“ (Karel V. u svého soka krále francouzského Františka I.). — Z kusův, známých našemu obecenstvu dle zpracování pozdějšího Calderona jmenujeme: „*El medico de su honra*“ (Lékař své cti) a „*Alcade de Zalamea*“ (Sudí Zalamejský); z čehož vidět, že Lope de Vega tyto tehdáž bezpochyby oblíbené látky poprvé na jeviště uvedl, a Calderon je, v účinnějším snad zpracování, později uvedl znova. Nejzajímavější pro nás jsou ovšem látky z dějin českých. Do tohoto oboru spadá kus Lope de Vegův: „*El hijo piadoso y Bohemia convertida*“ (Zbožný syn a Čechy na pravou víru znovu obrácené). Jest tu bezpochyby obraz citů radostných, kteréž budila bitva bělohorská a její následky v katolickém Španělsku. Jiný kus z dějin českých „*Historia del principe Udalrico de Bohemia*“ (Historie knížete českého Oldřicha) náleží bezpochyby také Lope de Vegovi, ač kus uveden ve vídeňském katalogu beze jmena autorova. Jest tu nejspíše vylíčena romantická láska Oldřichova k Boženě. Originálův samých, jichž směr a obsah nebyl by asi bez zajímavosti pro naše nynější čtenářstvo, nebylo bohužel dopátrati se ve vídeňské knihovně. Že za příčinou blízkého příbuzenství obou dynastií četné byly styky mezi Čechy a Španělskem v 17tém století, je vidět ještě z názvu kusu od Francisca de Rojas: „*Venceslas*“, o němž rovněž kromě titulu nic jiného neumíme pověditi. Jiný kus z dějin českých: „*Estrella de Bohemia san Juan Nepomuceno*“ náleží jako epos stejného obsahu již asi literatuře ve Španělsku 18ho století.

Ještě si musíme na tomto místě povšimnout zajímavého zvyku, jejž hlavně tuším Lope de Vega uvedl na divadlo španělské, zvyku totiž, aby mezi aktem nebo i mezi hrou zpívala se nějaká národní píseň nebo romance. Angličtí dramatikové staré doby, jakož ze Shakespeara vidět, věděli

rovněž o působivosti nějaké mezi děj vložené lehké národní písně. Úplná bezzpěvnost francouzské klasické tragedie, Corneillem založené, zdála se i praktikům francouzské dramatické školy výstředností, a oni alespoň ve veselohře vtrousili sem tam lehkou píseň nebo romanci. Ještě Beaumarchais ve své „Figarově svatbě“ končí zpěvem těchto slov: „Tout finit par les chansons“ (všecko se končí písničkou).

Španělská dramatická literatura tehdejší zdá se, že méně chová poučitedlného pro dnešní náš pokrok za příčinou příliš zběžné produkce a přirozených nedostatků začátečnictva vůbec, ale na rozvoj divadelnictví v 16tém a 17tém století nebyla dokonce beze vlivu. Celá řada základních motivů kusů Lope de Vegových došla nápodobení v jiných dramatech španělských, tak ku př. repertoirní kus ještě našich divadel „Donna Diana“ od Moreta (El desden con el desden) nápodobený od Molièra v jeho „Princesse d'Elide“, má svůj první vzor v Lope de Vegově komedii: „Los milagros del deprecio“ (Divy pohrdání). Důležitější jsou nápodobení kusův španělských v počínající literatuře francouzské, někdy ovšem na úkor této poslední. Hardy, jeden z předchůdců Corneillových na začátku 17ho století napsal prý 700 komedií, zcela podle chvatného způsobu Španělů, což mu arci bylo ještě lehčí, poněvadž španělské básníky bez milosti olupoval, přede vším Lope de Vegu a Cervantesovy novely. Scarron a Rotrou, jiní již proslulejší předchůdci Corneilla, pracovali na rychlo své kusy podle vzorů Vegových a Calderonových. Avšak i velikáni francouzské dramaturgie, Corneille, proslavený tvůrce francouzské tragedie, a Molière, otec moderní karakterní komedie zakládali slávu svou v Paříži a po vší Francii pomocí dosti výdatných půjček u Španělů. Jsouce ovšem následovníci úzkostliví Aristotela spracovali základní motivy, ze španělských dramatikův vydlužené, způsobem samostatným, avšak té pohrdlivosti, s níž zákonodárce francouzské poëtiky, Boileau, zacházel se „španělskými rýmaři“ (les rimeurs delà les Pyrenées) španělská dramatická literatura od Francouze nezasloužila. Známoť je všude, a od francouzských literar-

historiků uznáno, že Corneillův „Cid“, ono drama, jímž vlastně „veliký Corneille“ od r. 1636 založil slávu svou, je jisté skrácení odpočítaje, značně nápodobeno dle španělského kusu Gillena de Castro, ba na některých místech až i přeloženo. Především se řídil Corneille dle Guillenovy komedie: „las mocedades de Cid“ (Mladistvé činy Cidovy), k níž pak napsal španělský dramatik co pokračování druhou komedii: „las hazañas del Cid“ (Hrdinské skutky Cidovy). Onen pověstný u Corneilla poliček na tvář, jejž dá hrabě Gomes starému don Diegovi, a jenž i na nynějším idealizujícím divadle našem uveden opět do mody (ku př. v Laubově „Essexu“) nachází se nejen u Gillena de Castro, ale také v jiných komediích španělských (v komedii „la enemiga favorable“ — nepřítelka příznivkyně — od kanovníka Tarragy i královna poličkuje veřejně na divadle svou sokyni). Také Corneillovi „Horaciové“ čerpali základní myšlenku nejspíše z tragikomedie Lope de Vegovy: „el honrado hermano“ (proslavený bratr). Jiný Corneillův kus ze španělské historie vzatý „Don Sancho d'Arragon“ je založen podle vzoru španělského „el palacio confuso (zmatek v paláci) od Mira de Amescua. Zvláště nepříznivý osud měl španělský básník *Juan Ruiz de Alarcon.* Za jeho života dělali všichni ostatní dramatikové španělští posměšné na něho epigramy, snad jen proto, že byl křivě rostlý. A předce je tento spisovatel ne sice tak plodný jako ostatní, ale za to nejpůvodnější snad ze všech, co se týče duchaplné invence psychologické, umělého vedení plánu, a i závažných průpovědí, jimiž — na rozdíl od souvěkých Angličanův — jsou španělští dramatikové celkem chudí. Corneillův „Menteur“ (lhář) je imitace Alarconovy komedie „la verdad sospechosa“ (podezřelá pravda). Avšak Corneille připustiv, že myšlenku svou vzal ze španělštiny, myslel, že „verdad sospechosa“ je od Lope de Vegy, jehož jmeno bylo arci slavné, kdežto Alarcona málo kdo znal. Španělský básník musil v druhém vydání svých dramat duševní své vlastnictví sám hájit. Slavný Molière, uslyšev Corneillovu imitaci „o lháři“, byl jí tak nadšen, že, jak Boileauovi

sám píše, v tom okamžiku nalezl prý ten pravý druh moderní veselohry, ona prý ho naučila psáti „Lakomce“ a „Pokrytce“ (Tartuffe). Nedosti na tom. Podle „Menteura“ nejspíše napsal Vlach Goldoni svou veselohru: „Bugiardo“ (lhář), a našeho Klicpery „Lhář a jeho rod“ bude nejspíše také dítko „Menteura“. Vlastního duchaplného původce „lháře“ Alarcona asi nikdo z četných těchto napodobitelů ani podle jmena neznal. Corneille přiznávaje se k „úkradkům“ (larcins) z Lope de Vegy měl ovšem něco pravdy; neboť jeho „la suite du menteur“ (pokračování lháře) je nápodobeno podle Vegovy komedie „amar sin saber à quien“ (milovat nevěda koho). Veliký Molière zabíhal rovněž na luhy španělské. Lope de Vegova komedie „el acéro de Madrid“ (ocel Madridská) sloužila za vzor Molièrově „medecin malgrè lui“ (bezděčný lékař) a Moretova veselohra „No puede ser“ (Nemůže to být) vedla Molièra k „l'école des maris“ (škola manželův). Světoznámá Mozartova opera „Don Juan“ má svůj první vzor nesvědomitého svůdce žen a „kamenného hosta“ v španělské komedii „el burlador de Sevilla“ (Podvodník Sevilský) od Tirso de Molina. Nechceme touto krátkou lístinou příbuznosti španělských komedií se slavnými kusy pozdějšími dokonce snižovat Corneilla a Molièra, alebrž podat doklad k staré pravdě, jak málo je v historii literatur skutečné originálnosti, a zároveň postavit v pravé světlo význam dramatické literatury španělské přes všechny její nepopíratedlné nedostatky.

Stejně samorostlá, jako španělská, je *anglická* dramatická literatura na rozhraní 16ho a 17ho století, jen že ještě obsažnější a pro rozvoj moderního divadelnictva závažnější než onano. Neboť jakým vzorem byl i jen jediný Shakespeare na př. Schillerovi, největšímu snad dramatikovi našeho století, od Learovských upomínek v „Loupežnících“ až do Tekly a Maxe Piccolominiho ve „Wallensteinu“, v celém založení svém tak podobných Romeu a Julii! Mnoholi Lessing se naučil od Angličanův od „Miss Sara Sampson“ začínaje

až do Otwayova „the soldiers fortune“ (Das soldatenglück) čili Minna von Barnhelm!

Tato divadelní literatura anglická je tak rozsáhlá, že v závěrku našem můžeme se jen několika slovy o ní zmíniti, ponechávajíce si podrobnosti pro souhrnný bohdá spis o dějinách dramatu. Vždyť na jediném Shakespearu studují již po sto let nejvýtečnější duchové všech národův! Pouze jmeny úvah a komentárův o něm napsaných lze vyplniti více stránek. Němečtí kritikové, kteří pro světovou slávu Shakespearovu snad více učinili, než Angličané sami, idealizují po svém obyčejném způsobu jeho básnické tvoření, vydávajíce každý sebe náhodnější obrat za věc hlubokého rozmyslu, ba jdou jako Rötscher tak daleko, že možnost, vnášeti do básníka myšlenky, které prý třeba ani neměl, pokládají za nezbytnou zrovna známku básníkovy hloubky. Tato jednostrannost v úsudcích měla za následek, že nápodobitelé Shakespearovi leckdy i duchaplní osvojovali si i četné jeho chyby, děj příliš složitý a mnohdy nejednotný, zběžné často motivování, a i dikci jeho leckdy plnou manýry, jak ona tehdáž v Anglii vlivem Lillyho vešla v modu, jako podobnou bombastičnost šířili v téže době v italském básnictví Marini a v španělském Góngora. Získal si tedy nejmladší, pokud vím, německý Shakespearista Gustav Rümelin skutečnou zásluhu, ukázav ve svých „Shakespearstudien eines realisten“ k rozličným nedostatkům, častým odporům v dramatech Shakespearových, jimiž byl veliký anglický básník zrovna tak otrokem časové mody, jako Dante častým uváděním alegorických postav. Na každý způsob nepotřebuje být literatura Shakespearovská ještě u konce, a zejmena porovnání co možná zevrubné jeho bohatosti scenické i myšlenkové s klidnou umírněností, formální lahodou a všestrannou propracovaností starořeckého, ba i francouzského dramatu přispělo by nemálo k vyjasnění trvalých pravidel dramatičnosti, a k vytříbení dobrého vkusu v tomto oboru umění. Ty trvalé a veliké přednosti Shakespeara co dramatika, karakteristika jeho osob, co do ohromného množství vylíčených povah, i co

do určitosti a trefnosti kontur snad nedostižitedlná, působivost nesmírná a zrovna porážející scen zvláště tragických, svěží, nevyčerpatedlný humor jeho dikce vedle vznešené předce její úchvatnosti a patetičnosti, všecky tyto vlastnosti, jimiž v *souhrnu* žádný dramatik od Aeschyla až do našich dob se vykázati nemůže, vynikly by teprv v pravé světlo vedle četných jeho nedostatků, které zavinil jeho věk, primitivnost středověkého ještě jeviště, hledanost a frivolní sprostnost tehdejšího konversačního tonu. Na vrub stavu hereckého, jemuž Shakespeare i dramatičtí kolegové jeho náleželi, dlužno připsati ten ovšem relativní nedostatek, že kusy Shakespearova věku lépe ku hraní než ku čtení směřují, do čistšího vzduchu škol na př. těžko se hodí, a předc zase pro *naše* divadlo vyžadují nepoměrně rozsáhlejšího přepracování, než příkladně kusy Sofoklovy. Tam jest více originálnosti, zde více umění, u Shakespeara je jádro cennější, u Sofokla forma. Za to je Shakespeare v tom, že jeho síla komická rovná se téměř tragické, úplně povýšen nad vše porovnání a beze vší konkurence. Tentýž poëtický takt, jejž jsme při Tassovi shledali, an fantastické výstřednosti romantiky, čárochuť své doby smířil s požadavky střízlivé přirozenosti, nacházíme také u Shakespeara. Velmistr anglický si nenechal ujíti jeden z nejmocnějších v době pověrčivé divadelních efektů, z romantické totiž tradice obvyklé zjevy duchů, ale duchové ti nejeví se u něho s vyjímkou snad jen jednoho případu co skutečná strašidla, nýbrž co duševní reflex rozohněné fantasie, co stvůry jen *mozku*, a ne postavy skutečnosti. Sceny jako v čtvrtém aktu „Hamleta“ a zvláště příslovečný zjev ducha Banquova v „Macbethu“ jsou vzory nejen nejpůsobivějšího výjevu divadelního, který kdy v hlavě dramatického básníka se zrodil, alebrž i vzory hluboké psychologické pravdy. Není pochyby, že oprávněnost nebo neoprávněnost zjevův duchů byla tehdáž předmětem hádky a estetických rozvah anglických dramatiků. Důkaz toho nejpádnější shledáváme v dramatu Websterově „Vittoria Corombona“, napsaného asi sedm let po „Macbethovi“, v němž

bratr chtěje vidět ducha zavražděné sestry praví, že „potřebuje jen oči zavřít, a upomínka smutná vstoupí před duši“ co divadelní zjev ducha Isabelly (III. akt 3. scena). Takto zdá se rozřešili psychologicky zcela správně Shakespeare a Webster spor, jejž měli s Ben Johnsonem stran uvádění na divadlo duchův, racionalismu klasikův odporného. V takové scenerii, jako ve velikém snu Richarda III. v pátém aktu, co reflex obrazivosti spícího, jsou i dnes zjevy duchů na divadle možné, jakož vidět na př. v posledním aktu Goetheova „Egmonta“. Ostatně zůstal tu veliký básník Němcův pozadu za zdravým estetickým instinktem Shakespearovým. Shakespeare byl předc tak blízek co do času alegorizujícím „moralitám“ středověku, ale ani jednou nedal se svésti modou své doby, aby uved na scenu osobu alegorickou, jako Lope de Vega nebo i Kyd ve své: „Spanish tragedy“. Ale sám ještě Goethe v „Egmontu“ nechává vystoupit postavu „svobody“, třebas tato alegorická figura měla tahy obličeje Klárky. Měl by být takový zjev „ducha“ psychologicky možným? Také romantická fraška, anebo jak my ji nazýváme „kouzedlná“, musí uznati Shakespeara, básníka „Noci svatojanské“ a „Bouře“ za svého duchovního původce.

Avšak nejdůležitější a nejcennější dědictví, jež Shakespearovská herecko-básnická doba dala v odkaz dramatické literatuře až do našich dnův a do daleké ještě budoucnosti, je vytvoření *historického* dramatu, totiž uvádění na divadlo osob historických, ať již v jednání přísně politickém, jako Eduard II. nebo Richard III., nebo z oboru romanticko-bájového, jako „Lear“, „Macbeth“ nebo „Faust“, ať konečně v rámci spíše novelistickém, jako „Španělská tragedie“ nebo i „Žid z Malty“ a „Kupec benátský“. Klasikové století 16ho uvedli sice také již na divadlo osoby historické, ale jen *antické*, z řecko-římské doby, a i tyto předvedli tak, jak Řekové se na ně dívali, ne jak *my* se na ně díváme anebo dívati máme. „Koriolán“ Shakespearův je se všemi svými anachronismy jistojistě působivější, než by byl v stilu antickém, v němž epičnost přes příliš převládá nad pravou

do určitosti a trefnosti kontur snad nedostižitedlná, působivost nesmírná a zrovna porážející scen zvláště tragických, svěží, nevyčerpatedlný humor jeho dikce vedle vznešené předce její úchvatnosti a patetičnosti, všecky tyto vlastnosti, jimiž v *souhrnu* žádný dramatik od Aeschyla až do našich dob se vykázati nemůže, vynikly by teprv v pravé světlo vedle četných jeho nedostatků, které zavinil jeho věk, primitivnost středověkého ještě jeviště, hledanost a frivolní sprostnost tehdejšího konversačního tonu. Na vrub stavu hereckého, jemuž Shakespeare i dramatičtí kolegové jeho náleželi, dlužno připsati ten ovšem relativní nedostatek, že kusy Shakespearova věku lépe ku hraní než ku čtení směřují, do čistšího vzduchu škol na př. těžko se hodí, a předc zase pro *naše* divadlo vyžadují nepoměrně rozsáhlejšího přepracování, než příkladně kusy Sofoklovy. Tam jest více originálnosti, zde více umění, u Shakespeara je jádro cennější, u Sofokla forma. Za to je Shakespeare v tom, že jeho síla komická rovná se téměř tragické, úplně povýšen nad vše porovnání a beze vší konkurence. Tentýž poëtický takt, jejž jsme při Tassovi shledali, an fantastické výstřednosti romantiky, čárochuť své doby smířil s požadavky střízlivé přirozenosti, nacházíme také u Shakespeara. Velmistr anglický si nenechal ujíti jeden z nejmocnějších v době pověrčivé divadelních efektů, z romantické totiž tradice obvyklé zjevy duchů, ale duchové ti nejeví se u něho s vyjímkou snad jen jednoho případu co skutečná strašidla, nýbrž co duševní reflex rozohněné fantasie, co stvůry jen *mozku*, a ne postavy skutečnosti. Sceny jako v čtvrtém aktu „Hamleta“ a zvláště příslovečný zjev ducha Banquova v „Macbethu“ jsou vzory nejen nejpůsobivějšího výjevu divadelního, který kdy v hlavě dramatického básníka se zrodil, alebrž i vzory hluboké psychologické pravdy. Není pochyby, že oprávněnost nebo neoprávněnost zjevův duchů byla tehdáž předmětem hádky a estetických rozvah anglických dramatiků. Důkaz toho nejpádnější shledáváme v dramatu Websterově „Vittoria Corombona“, napsaného asi sedm let po „Macbethovi“, v němž

bratr chtěje vidět ducha zavražděné sestry praví, že „potřebuje jen oči zavřít, a upomínka smutná vstoupí před duši" co divadelní zjev ducha Isabelly (III. akt 3. scena). Takto zdá se rozřešili psychologicky zcela správně Shakespeare a Webster spor, jejž měli s Ben Johnsonem stran uvádění na divadlo duchův, racionalismu klasikův odporného. V takové scenerii, jako ve velikém snu Richarda III. v pátém aktu, co reflex obrazivosti spícího, jsou i dnes zjevy duchů na divadle možné, jakož vidět na př. v posledním aktu Goetheova „Egmonta". Ostatně zůstal tu veliký básník Němcův pozadu za zdravým estetickým instinktem Shakespearovým. Shakespeare byl předc tak blízek co do času alegorizujícím „moralitám" středověku, ale ani jednou nedal se svésti modou své doby, aby uved na scenu osobu alegorickou, jako Lope de Vega nebo i Kyd ve své: „Spanish tragedy". Ale sám ještě Goethe v „Egmontu" nechává vystoupit postavu „svobody", třebas tato alegorická figura měla tahy obličeje Klárky. Měl by být takový zjev „ducha" psychologicky možným? Také romantická fraška, anebo jak my ji nazýváme „kouzedlná", musí uznati Shakespeara, básníka „Noci svatojanské" a „Bouře" za svého duchovního původce.

Avšak nejdůležitější a nejcennější dědictví, jež Shakespearovská herecko-básnická doba dala v odkaz dramatické literatuře až do našich dnův a do daleké ještě budoucnosti, je vytvoření *historického* dramatu, totiž uvádění na divadlo osob historických, ať již v jednání přísně politickém, jako Eduard II. nebo Richard III., nebo z oboru romanticko-bájového, jako „Lear", „Macbeth" nebo „Faust", ať konečně v rámci spíše novelistickém, jako „Španělská tragedie" nebo i „Žid z Malty" a „Kupec benátský". Klasikové století 16ho uvedli sice také již na divadlo osoby historické, ale jen *antické*, z řecko-římské doby, a i tyto předvedli tak, jak Řekové se na ně dívali, ne jak *my* se na ně díváme anebo dívati máme. „Koriolán" Shakespearův je se všemi svými anachronismy jistojistě působivější, než by byl v stilu antickém, v němž epičnost přes příliš převládá nad pravou

dramatičnost. Také Španělé, Juan de Cueva, Cervantes a Lope de Vega uvedli osoby nejbližší historie na divadlo, avšak za příčinou nedostatku pravé svobody slova mnohem titěrněji, než veliký, svobodný sloh oblibující Angličané, a konečně také sotva dříve, tak že by v té příčině i oni mohli být prvními snad Angličanův následovníky.*)

Nesmírně důležitá tato iniciativa *historického* dramatu, důležitější ještě, než přeměna fantasticko-kouzedlného románu středověkého na epos historický, vyšla již od předchůdcův Shakespearových, tak že on sám je jen pokračovatelem a opravitelem směru, a jeho nejdůležitější díla v oboru vážného dramatu teprv studiem jeho předchůdcův docházejí pravého vysvětlení a došla by snad ještě u větší míře, kdyby všecka tato předchozí i současná díla známa byla. Všecek tento literarhistorický materiál o předchůdcích a dramatických soudruzích Shakespeara je velice důkladně spracován od Angličanů Colliera, Francouzů Mezièra, Němcův Bodenstedta a Baudissina, tak že i zde musí postačit několik slabých črt.

Již první anglická tragedie „Ferrex a Porrex“ čili „Gerboduc“ od lorda Sackwilla, představená r. 1561 od studentů před královnou anglickou je tím zajímavou, že beře látku svou z románu o „Brutovi“, z národního bájesloví. Již lord Sackwille naznačil tedy cestu pro „Leara“, kterýž tamže je čerpán. Pokazilť ovšem lord Sackwille důležitý svůj počin tím, že svou naskrze romantickou látku zašněroval do nepřirozených forem starořeckého kusu s chorem a zdlouhavými výklady rozličných „poslův“. Podobných antických imitací, jimiž se nemusíme už zabývati, bylo ještě víc. Chvatná produkce, pracující ledabylo a řemeslně jen na trh, tvoří zrovna tak jako ve Španělsku před Calderonem, a ve Francii

*) Při tom sluší arci dodati, že i jiní národové přisvojují si prvenství co do vynalezení *historického* dramatu. Italiané tvrdí, že první moderní historická tragedie náleží jim, a sice kus „Ezzelino“ napsaný od Albertina Mussata v 14tém století. Němci mají z 15ho století divadelní kus: „Konstatinus“, v němž arci nemnoho je historičnosti, jejž připisují jednomu z nejstarších svých dramatikův, Rosenblütovi.

před Corneillem úvod k dějinám staroanglického divadelnictva. Heywood, jeden z prvních anglických herců-dramatiků, napsal prý 200 kusů, o nichž nevíme takřka ničeho. Jiní zase dramatikové pracovali dohromady, tak že se neví na jisto, komu který akt vlastně náleží, a u četných kusů zbylých nelze s jistotou udat pravého původce. Jest to, jako by někdo chtěl seřadit a zjistit autory dnešních žertů venkovských provazolezců, tak nízko stáli tehdáž herci-spisovatelé v obecném cenění. *Robert Greene,* jeden z bezprostředních předchůdcův a jaksi učitelův Shakespeara, psal ještě v tónu a směru divoké romantiky plné čár a kouzel, jak již vidět z titulů jeho kusů: „Historie o zuřivém Rolandu“, jiný o „Robinu Hoodovi“, o černokněžníku „Rogeru Bacovi“ atp. Nejednotnost a matná mnohoskladnost děje, jako v rytířských románech, smíšenina mysterií, moralit a antického dramatu! Nezbytná je figura „clowna“, středověkého hrubého vtipkáře, vedle něho pak vystoupí na divadle svatý Dunstan, antický Pluto s Minosem a Rhadamantem, a alegorická figura Malbecco (Zlohuba), představující personifikaci pomluvy. Takový jest Greene, veskrz otrok časové mody, básnický sice talent, ale utlačený začátečnictvím své doby, sprostností svého obecenstva a surovým nátlakem hereckého bezpochyby hladu.

Pozoruhodnějšími předchůdci Shakespeara jsou *Kyd* a *Marlowe.* O Kydovi se nemnoho ví s jistotou, než že byl chuďas jako většina tehdejších herců-spisovatelův, a napsal tak nazvanou „Španělskou tragedii“, jeden z nejoblíbenějších tehdáž divadelních kusův, jenž se od svého prvotisku až do zákazu divadel vládou puritánskou dožil jedenáctera vydání! Něco z té neobyčejné oblíbenosti dlužno ovšem asi také připsati na účet některých vlasteneckých momentů v kuse, které dnes zrovna jako tenkrát, u Lope de Vegy jako u Shakespeara, osvědčovaly svou působivost na obecenstvo. Anglicko se v jedné parádní sceně 1. aktu „Španělské tragedie“ líčilo jako vítěz nad Španělskem, což za doby „nepřemožitedlné armády“ nezůstalo asi beze vlivu na obecenstvo. Avšak větší

příčina mnohopopisovaných účinků této tragedie ležela v její děsnosti. „Španělská tragedie“ Kydova spletla si, jako se na začátku čilejší doby dramatického písemnictví vždycky děje, (viz u Němcův Gerstenbergova „Ugolina“ a Schillerovy „Loupežníky“), pojmy tragičnosti a „hrůzy“. Děj její je příliš složitý, plný nesouvislých episod, a vražd je asi tucet, při čemž věšení na divadle nemalou hraje roli. Pravidelné vystoupení dvou duchů na konci takřka každého aktu — jeden z těch duchů je dokonce zalegorisovaná „pomsta“ — činí dojem monotonie a neopravdivosti. A předce jest „Španělská tragedie“ nepoměrně více matkou „Hamleta“, než kronikář Saxo Grammaticus, z něhož Shakespeare historii o dánském princi „Amlethovi“ vyčetl. Zavraždění úkladné dvou milenců v zahradní besídce, váhavé přemítání starého otce Jeronyma o pomstě, jeho stavění na odiv umělého bláznovství, a konečně ono divadlo na divadle, kde se za příležitosti schválně k tomu konci složeného divadelního kusu pomsta nad vinníky vykoná, snad i stejnost jmen „Horazio“ — všecko to má u „Španělské tragedie“ tolik podobností s pozdějším „Hamletem“, že musíme mít za to, že Shakespeare vida účinky tragedie té na obecenstvo, dal mu i zde, „co ono chtělo“, opraviv značně nedostatečnou ovšem motivaci děje Kydova. Ne méně zaručuje také glorifikace dramatického básnictví v „španělské tragedii“, myšlenka, že divadlo působením na svědomí lidská vykonává vliv morální, Kydovu kusu přese všecko jeho začátečnictví paměť trvalejší a živý interes literárního historika. Motivu tohoto o působivosti divadla na svědomí lidská bylo kromě „Hamleta“ ještě nejednou užito od starých anglických básníků; nejnověji se zase s ním vytasil Brachvogel v „Narcissu“ a překrásně ho zejmena Schiller zpracoval ve svých „Jeřábích Ibykových“, kde provozováním Aeschylových „Eumenid“ přijde se na stopu tajné vraždě Ibyka, a takto básník pomstí smrt básníkovu. Bohužel, že anglické drama hned po Shakespearovi stalo se nevěrným tomuto původnímu vznešenému úkolu, otročíc zlým choutkám obecenstva nižšího necudnostmi k vůli

necudnostem. Následek toho byl, že náboženský puritanism divadla zavřel, a že po jich opětném otevření anglické divadlo nemohlo více setřásti zlé návyky, tak že prvenství v básnictví dramatickém Anglie na vždy ztratila.

Ještě větší zásluhy měl jednak o Shakespeara, jednak o vyvinutí historické tragedie *Christofer Marlowe*, syn chudého obuvníka londýnského, a ačkoli měl také universitní studie, geniální pobuda, živící se, jak se zdá nuzně, psaním divadelních kusů. Kdyby byl Marlowe nic jiného nenapsal, než „Fausta“, drama to plné hlubokých myšlenek a zárodků, jímž Goethe za mladosti své povzbuzen byl k spracování této šťastné látky na největší báseň dramatickou věku našeho, již tím by Marlowova dramatická činnost budila svrchovaný interes. Avšak jeho kus Eduard II. líčící zajímavý zápas anglického království se zpupným panstvem, je otcem četných „historio-dramat“ Shakespearových a prvním tuším přísně *politickým* dramatem vůbec. Můžeť on ovšem v té formě, již mu Marlowe dal, jen Angličany zajímati, a třebas rozličné nohsledy své, i samého Shakespeara, uváděním na divadlo samých rozsáhlých politických akcí bez psychologického vyhloubení děje zavedl, byl tento počin mužné, *přísně historické* látky, všech výrůstkův romantiky zbavené, pro budoucnost divadla nicméně reformou rozhodující. Jiným kusem svým, „Žid Maltský“, kterýmž rovněž šťastně vystihl povahu bezohledného egoismu, jako „Faustem“ veliký tragický problem neobmezené vědochtivosti, zavdal Marlowe podnět Shakespearoví ke „Kupci benátskému“. I co do formy děkuje moderní drama Marlowu několik oprav, které se po něm trvale ustálily. Marlowe první pochopil, že zvonění rýmů, přenešené na divadlo ze středověku a dusící namnoze působivost dramat španělských, tomuto druhu poësie nesvědčí, vyžadujícímu větší realism dikce, krátkost a sílu nápodobenou dle skutečného života. Marlowe zavedl tedy do tragedií svých tak nazvaný „blancvers“, nerýmovaný jambus, kterýž jest pro historické drama pravidlem do dneška. Prosa, již uvedl do svých veseloher nejhlavnější protivník Shakespearův mezi

anglickými dramatiky, Ben Johnson, ačkoli již Španěl Lope de Rueda ve svých prostonárodních dramatizovaných anekdotách prosy užil, jest arci ještě přirozenější pro veselohru a kus konversační. Celkem sluší Christoforu Marlowu v dějinách dramatické literatury místo vysoce čestné.

Nebudeme mluviti zevrubněji o ostatních spisovatelských soudruzích a stoupencích Shakespearových, mezi nimiž se pořád více zmahaly jednak klasicism, jednak pustý cynism nemravnosti. Jakkoli veliký měla vliv divadelnická škola, Marlowem a Shakespearem založená, jakkoli kočující společnosti herecké, po anglicku hrající kusy Shakespearovy a Marlowovy, živné poutě umělecké konaly po Německu (jedna taková společnost řízená jakýmsi direktorem Spenserem, r. 1617 od královského dvora polského přišla do Olomouce na dvůr kardinála Ditrichsteina), neujal se předce, za příčinou hlavně třicetileté války, dramatický směr a vliv Angličanův v střední a východní Evropě. Skvělé vládě Ludvíka XIV. a jeho jak v tragedii tak veselohře stejně velikým dvorním básníkům Racinovi a Molièrovi bylo souzeno, aby se stali vlastními zakladateli moderního divadla a dramatického umění v Evropě, a i sami tvůrci divadla stálého, Angličané a Španělé, řídili se později podle Francouzův. Arci drama francouzské, jakož i veškerá poësie byly asi od polovice 17ho století úplně klasické, a nespadají tedy v obor tohoto pojednání. Jakkoli nápodobení Řekův a studium poëtiky Aristotelovy také zdárný vliv mělo na básnictví, a sice především na drama, opravujíc jeho stavbu i formu, dávajíc jednotu jeho ději, střízlivost jeho motivaci, rozumnost jeho estetickým účelům, důstojný klid jeho zevnějšku a hudební lahodu jeho mluvě: nebylo nicméně ani úplné vítězství učeného básnění školního s to, by půvaby a kouzla staré romantiky uvedlo v úplné zapomenutí. A kdo tudíž o směrech a účelích, jež sleduje básnictví za našich dnův a zajisté ještě dlouho bude sledovati, bezpečných chce dojíti úsudkův, musí především vzorům a *pramenům* nynější poësie, musí době *staroromantické* bedlivou věnovati pozornost. Toť také hlavní cíl, jejž jsme při tomto spisu našem měli na zřeteli.

Zevrubný obsah celého spisu.

především kultus lásky. Str. 14. — Úcta k dámám souvisí s básnictvím duchovním, zvláště „s písní Šalomounovou". Str. 14. — Povstání z duchovní písně (canticum) milostné písně světské čili „kanzony". Str. 15. — Znenáhlé zvrhání se zbožného milostnictví v stránky mravně povážlivé. Str. 15. — Poměry manželské a pohlavní v středověku. Str. 15. — Poměr troubadourů postavení nízkého k dámám vznešeným. Str. 16 a 17. — Milostné poměry panovníkův k dívkám rodu nízkého. Str. 17. — Mimo milostnost je nejkarakterističtější stránka staroromantického básnictví bojovnost. Str. 18. — Zevrubnost básníkův při vyličování rytířských bojů. Str. 18. — Přednášení a posluchačstvo trouvèra na rytířském hradě. Str. 19. — Jiná karakteristická stránka tohoto básnictví je obliba v kouzlech a čárech. Str. 20. — Slabé vyvinutí přírodověd. Str. 21. — „Robinson" Defoëův první vzor uvedení přírodověd do románu. Str. 21. — Čtvrtá karakteristická stránka romantického básnictví je směr jeho opoziční, pokroku milovný. Str. 21. — Podobnost jeho v tom vzhledě s moderní poësií politickou a revoluční. Str. 22. — Vliv vzdělanosti arabské na veškeré tyto stránky romantického básnictví. Str. 23. — Veliké množství milostných básníkův, jak u španělských Maurův tak u sousedních Provensálův. Str. 24. — Rozličné způsoby rytířské, zejmena též duchovní rytířské řády mají svůj původ rovněž u Maurův. Str. 24. — Názory vzdělanosti arabské o přírodě. Str. 25. — Arabský svět je přirozenou oporou také opozičního ducha proti papežovládě. Str. 25.

Forma staroromantického básnictví. Str. 26—42.

Úplná novost formy romant. básnictví oproti staré poësii řecko-římské. Str. 26. — Význam a původ rýmu. Str. 27. — Přízvuk a časomíra. Str. 27. — Rýmování verše původu polo arabského polo latinsko-církevního. Str. 28. — Vliv chrámové liturgie na povstání refrainu. Str. 28. — Veliká rozšířenost rýmu ve veškerém pozdějším evropském básnění. Str. 29. — Vítězné zápasení romant. verše přízvučného s klasickým časoměrným. Str. 30. — Zmahání se obliby refrainu ve veškerém básnictví středověkém. Str. 32. — jakož i ve veškerých literaturách století našeho. Str. 33—35. — Romantická sloka a její nejobyčejnější druhy. Str. 35. — Veliká rozšířenost „stance" neboli „ottave-rimy". Str. 36. — Quintilla, sestina, tercina. Str. 37. — Původ a rozšířenost „sonetu" čili znělky. Str. 37 a 38. — Goethe, Puškin, Jan Kolar o znělce. Str. 39. — Triolet a rondel. Str. 41. — Forma verše epického, monorymie, versi sciolti, blancvers. Str. 41.

Lyrika provensálská. Str. 42—67.

Prameny francouzské, německé a anglické k studiu této poësie. Str. 42. — Jazyk provensálský nejstarší literární jazyk románský. Str. 43. — Jmena nejznámějších troubadourů a jich proslavenost. Str. 44. — Vzdělanost provensálská dostala osudnou ránu válkou k vůli albigénskému kacířství. Str. 45. — Záhuba Provensy dovršena bojem mezi papežem

Lyrika starofrancouzská. Str. 67—102.

Lyrika staroněmecká. Str. 102—122.

Vrchol staré romantické lyriky v Italii. Str. 122—163.

Lyrika kastilianská a španělská. Str. 164—182.

Rozšířenost na ostrově pyrenejském jazyka arabského v 9tém a 10tém století. Str. 164. — Vítězstvími kastilského krále Ferdinanda Svatého a aragonského Jabuba I. proti Maurům vytlačují jazyky kastilský a provensálský arabštinu níže k jihu. Str. 164. — Na západě poloostrova zmahá se nářečí galiciansko-portugalské. Str. 165. — Král Alfons X. Moudrý co první pěstitel a šířitel nářečí kastiliánského oproti privilegované latině. Str. 165. — Předromantická doba kastilského básnictví a romance o „Cidu". Str. 165. — Z posledního dozvuku provensálského básnictví v Aragonii vyvine se při dvoře kastilského krále Jana II. v polovici 15ho století milostné básnictví v jazyku kastilském. Str. 166. — Milostná píseň krále Jana. Str. 167. — Rýmový překlad proslavené v staré kastilské peësii pastorelly čili „serranilly" Lopeze de Mendozy „Vaquera de Finojosa". Str. 168. — První španělské znělky Lopeze de Mendozy. Str. 169. — Jorje Manrique-ova „píseň na smrt". Str. 170. — V století 16tém vezme jazyk kastilský vrch nad provensálským a portugalským, a stane se jazykem obecně „španělským". Str. 171. — Četní básníci kastilští na rozhraní 15ho a 16ho století. Str. 171. — Zmahání se v 16tém století klasicismu a vlivu italského ve Španělích. Str. 173. — Boscan de Almogaver co první šířitel italského a Petrarkovského vkusu. Str. 173. — Gercilaso de la Vega co zakladatel nové klasicko-bukolické španělské lyriky. Str. 173. — Hurtado de Mendoza, Ponce de Leon a Fernando de Herrera co nejvýtečnější lyrikové téhož směru v 16tém století. Str. 174. — Rýmový překlad Herrerovy „kanziony" „na spánek". Str. 174, 175. — Vedle této „učené" poesie zbytek staré troubadourské tradice v „letrillách". Str. 176. — Rýmová ukázka námořnické letrilly Camoënse. Str. 177. — Duchovní básnictví sv. Terezie, sv. Jana od Kříže a jiných. Str. 178. — Rýmový překlad znělky sv. Terezie na „ukřížovaného Krista". Str. 178. — Ukázka prosaická z lyrického básnění Cervantesa. Str. 179. — Lope de Vega co lyrik. Str. 180. — Rýmový překlad jedné Lope de Vegovy znělky. Str. 181. — Úpadek lyriky španělské v 17tém století vlivem „Góngorismu". Str. 181. — Rýmový překlad znělky krále Filipa IV. Str. 182. —

Lyrika a minstrelství staroanglické. Str. 183—216.

Ohromný vzrůst jazyka anglického od 16ho století až do našich dnů. Str. 183. — Stará literatura anglosaská za krále Alfreda. Str. 183. — Šíření se jazyka francouzského v Britanii od doby Viléma Dobyvatele r. 1066. Str. 183. — Britanie co pravlast zpěvů epických o králi Artušovi. Str. 184. — Staré „romance a balady" minstrelův. Str. 185. — Jich povaha epicko-lyrická. Str. 185. — Jich ráz národně-romantický. Str. 185. — Skládány byly dříve v jazyku francouzském, pak anglickém. Str. 186. — Ocenění „minstrelských" zpěvů u básníkův pozdějších, a veliký jich vliv na nynější poësii naši. Str. 188. — Povstávání ze staré anglosaštiny a modernější frančiny jazyka „anglického" v 14tém století

Str. 189. — Nezdarem války Plantagenetův proti Francii překoná angličina, jazyk lidu v Britanii, aristokratickou frančinu. Str. 189. — Zachování frančiny co úředního jazyka Veliké Britanie, v některých slavnostních formulích ještě až do 18ho století. Str. 189. — „Minstrelské" zpěvy jsou od 14ho století již původně po anglicku složeny. Str. 190. — Balada „Chevy chace". Str. 190. — Balada o „Robinovi" č. Puckovi a podobnost jeho s německým Rübezahlem. Str. 191. — Balada o „černosmědé dívce" a podobnost její s Griseldou. Str. 191. — Balada o „dětech v lese". Str. 192. — Balada o „hezké Bessee". Str. 192. — Balady o královně Eleonoře. Str. 193. — Balada „Edward". Str. 193. — Balady o „Marketě a duchu Vilémovu" a shoda jejich s Bürgerovou „Leonorou" a Erbenovou „Svatební košilí". Str. 194. — Romance „King John and the Abbot" a shoda její s italsskou novelou Sacchetiho, se španělskou sbírkou Timonedy, s německým Bürgerem a s českým „Vaňkem Všebojem" Puchmajera. Str. 195. — Balady o „králi Learovi" a o „rytíři panu Penízi". Str. 195—196. — Balada o „Robinu Hoodovi" a ohlas její v Schillerových „Loupežnících". Str. 196. — Rýmový překlad balady „Patrick Spens" od Sládka. Str. 196 až 199. — Vliv italského básnictví na poësii anglickou v 15tém a 16tém století. Str. 199. — Neblahé působení v Anglii „Euphüeismu" jako v Italii „Marinismu" a ve Španělsku „Góngorismu". Str. 199. — Od Drydena zavládne v Anglii klasicism úplně. Str. 200. — Geoffrey Chaucer, první básník po anglicku píšící a jeho báseň o „slavíku a kukačce". Str. 200. — Hrabě Surrey, první anglický „sonetista". Str. 201. — Rýmový překlad jedné jeho znělky na Geraldinu. Str. 202. — Vliv Španělů na anglickou lyriku. Str. 202. — Shakespeare co básník znělek. Str. 203. — Rýmový překlad dvou z nejzajímavějších jeho znělek od Sládka. Str. 204. — Christopher Marlow co lyrik. Str. 205. — Rýmový překlad Marlowovy písně: „Zamilovaný pastýř". Str. 205. — Ben Johnson co lyrik. Str. 206. — Pochlebování jeho králi Jakubovi I. Str. 206. — Walter Raleigh a veliký jeho význam v dějinách kulturních. Str. 207. — Rýmový překlad znamenité jeho básně „Zvěst duše". Str. 208—210. — Baco z Verulamu a jeho význam v kulturních dějinách. Str. 210. — Prosaická ukázka jeho básně „na život". Str. 210. — Raleigh a Baco pokládáni za spisovatele některých Shakespearových dramat. Str. 211. — Počátek občanské války v Anglii mezi „kavalíry" a „kolohlavci". Str. 212. — Wottonovy milostné písně na královnu českou. Str. 212. — Richard Lovelace, poslední anglický romantik. Str. 212. — Rýmový překlad jeho slovutné písně „na Altheu". Str. 213. — Nepřátelství puritanismu proti básnictví a Sidney-ova „obrana poësie". Str. 214. — Rozkvět Anglie co matky svobody v Evropě od tak nazvané „veliké revoluce" r. 1689. Str. 215. — Rýmový překlad Thomsonovy písně: „Rule Britannia" na oslavu Anglie. Str. 216.

Lyrika česká a slovanská. Str. 217—284.

Národopisný pojem slova „slovanský" v středověku, zejmena v knize Danteho „de eloquentia vulgari". Str. 217. — Cit kmenového

příbuzenství slovanského je rušen vpády Tatarův a Turkův, jakož i politikou císařův a papežův. Str. 218. — Mezi sousedícími spolu národy slovanskými ustálí se i nepřátelství trvalé, tak mezi Srby a Bulhary, mezi říšemi polskou a ruskou. Str. 218. — Unie západoslovanská, dynastií Jagelonskou utvořená, rozbije se přemocí tureckou u Varny a Moháče. Str. 218. — Na slovanské národy vlivu církve byzantinské podlehající nemůže romantism, s organizací církve římské srostlý, míti z příčin náboženských žádného vlivu. Str. 219. — Jako romance o „Cidu“ a „Edda“ povstávají i u Slovanů východních zpěvy historické, ruské „byliny“ a srbské písně o králeviči Marku. Str. 219. — Rusko vešlo Petrem Velikým v okruh kulturního vlivu západního. Str. 220. — Klasicko-časoměrné verše Smotrického, a nalezení pravého ruského veršovacího zákona *přízvuku* Lomonosovym r. 1739. Str. 220. — První ruská universita moskevská r. 1755. Str. 220. — Vliv romantiky nejsilnější v Čechách, v pozdějších stoletích také v Polsce a v Dubrovníku. Str. 220. — Stálý útlak v staré Čechii domácího slovanského jazyka latinou a němčinou. Str. 221. — Jistá podobnost v tom vzhledě mezi Čechy a Britanií. Str. 221. — Jako primasové Canterburští byli též biskupové pražští valnou většinou cizinci. Str. 222. — Benediktinský řád hoví zvláště na Sázavě ještě bohoslužbě v jazyku slovanském. Str. 220. — Odnárodňující vliv pozdějších ze Západu přicházejících řádů duchovních. Str. 222. — Sňatky Přemyslovcův s dcerami panovnických dvorů německých. Str. 223. — Nechuť národně smýšlejícího kronikáře, domnělého „Dalimila“ proti všem takřka knížatům Přemyslovským. Str. 223. — Přeměnování křestných jmen slovanských u synův Přemyslovského rodu na jmena německá při biřmování. Str. 223. — Biřmování v Paříži syna poslední princezny Přemyslovské Elišky, „Václav“ pokřtěného, jmenem „Karel“. Str. 223. — Křestné jméno podle sv. Václava poslední křestné jméno v české panovnické rodině. Str. 224. — Pád Hohenstauffův prospěje sice souverenní moci panovníků českých, a však ne jazyku českému. Str., 224. — Pojmenování slovanská zemanstva českého, ještě v 12tém století obyčejná, obdrží v století 13tém německo-feudální formy. Str. 225. — Přemysl Otakar II. co reformator a přítel nově zkvétajícího stavu městského. Str. 226. — Předromantická doba básnění českého v historických zpěvech Královédvorského Rukopisu. Str. 226. — První rýmované básně české, karakteristický to oznak vlivu romantiky, zachovány jsou z konce 13ho století. Str. 227. — Žongléři, tito šiřitelé romantických způsobův, nacházeli se v Čechách snad již v století 12tém, jakož dokazuje jméno Dobrety, „jokulatora“ vévody Vladislava (zemřel 1125). str. 228. — V 13tém stol. zmohlo se v Čechách „minnesängerství“ německé. Str. 228. Stopy nejstarší rýmovací formy romantické, *monorymie* v jazyku českém. Str. 228 a 229. — V století 14tém trvá starší způsob nerýmovaných písní vedle nových forem romantických. Str. 230. — Německé „meistersängerství“ odvozuje v 14tém století původ svůj z Čech. Str. 230. — Kulturní působení Karla IV. Str. 230. — Kazatelé tak zvaní „evangeličtí“ jsou v století 14tém svými polními kázáními vydatnými šiřiteli národních jazyků. Str. 231. — Podobnost politických poměrů v Anglii a v Čechách vytvoří pří-

buzenství mezi Wikleffismem a Husitismem. Str. 231. — Ku konci 14ho století začíná si domácí český jazyk dobývati v Čechách prvenství. Str. 232. — Smil Flaška z Pardubic první dle jména známý básník český. Str. 232. — Vliv provensálských tradicí pozorovat v českých „svítáníčkách“ čili „albách“. — Ukázky českých „alb“ z 14ho asi století. Str. 233—235. — Stopy arci skrovné vlivu francouzského na české milostné básníky. Str. 235. — Ukázka refrainové milostné písně české ze 14ho asi století. Str. 237. — Zajímavá milostná píseň česká, nazvaná „Cantio Zawiszonis“. Str. 237. — Změna v českém vkusu básnickém následkem založení university pražské. Str. 238. — Vliv klasicismu a valné šíření se latinského básnění. Str. 239. — První české mluvnice a počátky klasicismu českého. Str. 240. — Ukázky veselých makaronických a žebravých „žákovských“ písní českých. Str. 241—243. — Ukázka české balady o Štemberkovi a měšťanech Mělnických. Str. 243 až 245. — Písně na potupu a zase na oslavu Husa. Str. 246—247. — Válečná píseň Táborův. Str. 248. — Stopy čtveřádkové stejnorýmné sloky v staré české lyrice a shoda její s „cuartetou“ španělskou. Str. 249. — Shoda tato se vysvětlí nápodobením zde i tam starších latinských básní stejné formy. Str. 249. — Stopy vlivu španělštiny na jazyk český v 30leté válce. Str. 249. — Refrainové písně chrámové. Str. 250. — Nedostatek v Čechách královského dvoru básnictví příznivého. Str. 251. — Spolky „literácké“ v Čechách a Šimon Lomnický z Budče. Str. 251. — V písničkách jeho politických značí se obojetnost jeho povahy. Str. 252 a 253. — Stejná však obojetnost povahy u básníkův anglických za dob politických převratů v 17tém století. Str. 252. — Pozdější bezejmenné „romance“ a refrainové písně české. Str. 254 a 256. — Přenášení klasických veršovacích pravidel do jazyka národního. Str. 256. — Jan Blahoslav ve své „muzice“ ustanoví pravidla české metriky dle vzorův časomíry. Str. 256. — České časoměrné verše opata Matouše Benešovského. Str. 257. — Vedle klasického zároveň biblický směr tohoto básnění. Str. 257. — Vavřinec Benedikt z Nudožer co nejnadanější český básník klasického směru v 17tém století. Str. 257 a 258. — Ukázka jeho žalmu v rýmované sloce safické. Str. 259. — Ukázka jeho refrainové písně na strach od Turkův. Str. 259. — Radost z českého básnění v klasických formách mezi tehdejšími učenci. Str. 260. — Jan Amos Komenský co básník žalmů. Str. 260. — Ukázka jeho žalmu v rýmované safické sloce. Str. 261. — Podobnost jeho básnické mluvy s mluvou pozdějšího „Ztraceného ráje“. Str. 261. — Píseň vystěhovalcův českých dle domnění složená r. 1627. —

Lyrika polská. Vliv jazyka českého na starší básnictví polské. Str. 263. — Vliv tento karakterizován zajímavým výrokem Lukáše Górnického. Str. 263. — Básnění v Polsce jazykem latinským v století 16tém Str. 264. — Rej z Naglovic, první polský básník a způsob jeho básnění. Str. 265. — Ukázka rýmového překladu z jeho „epištoly k rozšafnému Poláku stavu rytířského“. Str. 265. — Jan Kochanovski, největší polský básník starší doby. Str. 267. — Jeho žalmy. Str. 267. — Klasicism

Romantická epika. Str. 284.

Pověsť o Walteru Akvitanském. Str. 291—294.

šeho českého románu o „Stilfridovi“ s Walterem Akvitanským. Str. 293. — Latinská kronika co příčina této shody. Str. 293. — Vztahy našeho Stilfrida k německému Siegfridovi a k „Nibelungům“. Str. 294.

Báje z kruhu Karla Velikého. — Básně epické o Rolandovi.
Str. 294—319.

Jiné romantické pověsti o Karlu Velikém. Str. 319—325.

Bájový kruh krále Artuše. Str. 325—338.

první pramen románu o Alexandru Macedonském. Str. 349. — Francouzský „Alexandre“ trouvèra Lamberta di Cors. Str. 349. — Jest původem francouzského verše, „alexandrin“ nazvaného. Str. 349. — Veršová ukázka monorymie z francouzského „Alexandra“. Str. 349. — Latinský Alexander Waltera z Chatillonu. Str. 350. — Španělský Alexander Lorenza Segury. Str. 350. — Německý Alexander kněze Lamprechta. Str. 350. — Česká Alexandreis veršem i prosou. Str. 350. — Množství romanův o Alexandru dle svědectví Chaucera. Str. 350. — Osoba Virgilova v středověku. Str. 351. — Francouzský román o „Aeneaši“ Benoita de St. More. Str. 351. — Německá „Eneit“ Jindřicha z Veldcke. Str. 351. — Bocacciova „Theseida“. Str. 351. —

Novelly a pověstky v středověku. Str. 352—361.

Vypravování povídek na Východě obyčej velmi běžný. Str. 352. — Odtud dostal se na Západ. Str. 352. — Původ a význam provensálské „novy“ a italské „novely“. Str. 352. — Krátký obsah provensálské novy „Flamenca“. Str. 352. — Francouzské „fabliaux“. Str. 353. — Francouzská povídka „Aucassin a Nicolette“ střídavě veršem a prosou psaná. Str. 354. — Shoda dvou českých pověstek v „Desateru božích přikázání“ s povídkami v „Tisíc a jedné noci“. Str. 354. — Latinské sbírky „Gesta Romanorum“ a „Disciplina clericalis“ co pramen četných novel v národních jazycích. Str. 355. — Španělská sbírka nazvaná „Hrabě Lukanor“ od prince Juana Manuela. Str. 355. — Shakespearovo „Skrocení zlé ženy“ ve shodě s „Maurickou svatbou“ v Lukanoru. Str. 355. — Český „Paleček“ co vypravovatel vtipných anekdot. Str. 355. — Bocacciův „Decameron“ a jeho italští následovníci. Str. 355. — Francouzský „Heptameron“ čili „povídky královny navarské“. Str. 355. — Anekdota o „obrazu“ jistého českého šlechtice u Bandella a Massingra. Str. 356. — Česká povídka: „Jako doma, pane Matěj“ u Bandella. Str. 356. — Pověst o zámku „Orlíku“ ve shodě s počátkem německé „Gudruny“. Str. 356. — Přechod starých „fabliaux“ a „novel“ do dramatiků anglických i francouzských, jakož i do básníků nejmodernějších. Str. 357. — Chaucerovy anglické „Kanterburské povídky“. Str. 357. — Podobnost některých těchto povídek s Bocacciem. Str. 358. — Uvedení mezi rozpustilými kusy také legend duchovních. Str. 358. — Realism Chaucerův v líčení povah. Str. 359. — Spenserova anglická: „Královna Vil“. Str. 359. — Její rozvláčnost. Str. 360. — Její význam a četné alegorie. Str. 361. — Král Artuš co vlastenecký král anglický tvoří střed všech povídek v „Královně Vil“. Str. 361. — Ještě Milton chtěl místo „Ztraceného ráje“ psáti o králi Artušovi. Str. 361. —

Vrchol epiky rytířské v Tassově „Osvobozeném Jerusalemě“. Str. 361. —

„Osvobozený Jerusalem“ jest převedení bájí o „sv. Graalu“ na realní historickou půdu. Str. 362. — Podstata básně je historická, vedlejší motivy jsou bájové. Str. 362. — „Osvobozený Jerusalem“ povstal

v době reakce proti dřívější mravní nekázanosti v Italii. Str. 363. — Ze středověkého kronikářství povstává v 16tém století moderní historiografie. Str. 363. — Homer co učitel Tassův v plastičnosti a technice porovnání. Str. 363. — „Osvobozený Jerusalem" pramen pro hudebníky a malíře. Str. 364. — Obdiv vzdávaný Tassovi od moderních básníkův Goethe, Byrona, Duvala, Nicandra. Str. 364. — Shodnost některých scen v „Osvobozeném Jerusalemu" s jednotlivými místy v starších rytířských románech a v Bocacciovi. Str. 366. — Petr Kochanowski a Jvan Gundulić patří mezi první překladatele „Osvobozeného Jerusalema". Str. 367. — Ukázka síly jazyka v Tassově básni. Str. 367. — Podobnost sceny v 13tém zpěvu „Osvobozeného Jerusalema" se scenou na Hostajnově v „Královédvorském Rukopisu". Str. 368. — Některé shody mezi „Osvobozeným Jerusalemem" a Královédvorským Rukopisem co do způsobu porovnávání. Str. 369. — Homer co pravděpodobný společný pramen těchto podobností. Str. 369. —

Epika duchovní a vrchol její v Dantově „komedii". Str. 370-399.

Smíšenost čistě duchovních a světských interesů i ideí v středověku. str. 370. — Písně chrámové a duchovní zabíhají do obratův milostných a naopak. Str. 371. — Legenda případná o sv. Makariovi. Str. 371. — Symbolism co pojítko představ třebas nejrůznějších. Str. 371. — Vláda téhož symbolismu v architektuře a malbě středověké. Str. 372. — Symbolism v názvech knih a spisů. Str. 372. — Hlavní pramen novel světských „Gesta Romanorum" obsahuje rovněž tak pověsti duchovní (legendy), jako zas hlavní pramen legend: „Legenda aurea" obsahuje povídky světské. Str. 373. — Česká legenda o sv. Petru má motivy podobné modernímu románu. Str. 373. — Hartmanna von der Aue německá báseň „Řehoř na Kameně". Str. 373. — Legenda o sv. Jiří ve své příbuznosti se „Siegfriedem" a „Tristanem". Str. 373. — Spisovatelé církevní hleděli frivolní světské romány nahradit podobnými ale morálnějšími. Str. 373. — Nápodobení téhož směru v „Mučedlnících" Chateaubriandových a ve „Fabiole" kard. Wisemanna. Str. 374. — Pojem „duchovní" a „svatý" byl v středověku širší než nyní, jaksi všehistorický. Str. 374. — Vždyť i Sokrates a Plato měli být prohlášeni za svaté. Str. 374. — Z toho viděť, kterak Dantova „komedie" souvisí se symbolickou a posvátnou poësií onoho věku, a za „svaté" prohlašuje rozličné římské císaře a pohanské básníky. Str. 375. — Veliký počet badatelů a vykladatelů „Božské komedie" za našich dob. Str. 375. — Kromě Shakespeara a „Fausta" není o žádném básníku tolik komentářů. Str. 376. — Veliký básník musí stát na výši vzdělanosti své doby. Str. 376. — Odlesk studia filosofie Tomáše Akvinského a Ciceronova „de officiis" v „komedii". Str. 376. — Kterak se v „komedii" obráží studium geognosie, astronomie a „Speculum naturale" Vincence de Beauvais. Str. 376. — Dante věděl o souhvězdí „jižního kříže". Str. 377. — Svědectví o studiích Dantových v Aristotelu. Str. 377. — Jakož rovněž o studiích v sv. Augustinu, Orosiovi, Boëthiovi. Str. 377. — Vědomosti

Dantovy z dob antických. Str. 377. — Obraz studia Virgilovy VI. knihy „Eneidy" v Dantově „Pekle". Str. 378. — Dantova znalost dějin řeckých a starořímských. Str. 378. — Dantova ghibelinská sympathie k čelným římským císařům. Str. 379. — Jeho nicméně zas vlastenecký republikanism se obráží v úctě ke Katonovi. Str. 379. — Dantova znalost dějin středověkých a současných. Str. 380. — Zmínka jeho o Přemyslu, Otakaru II. a Václavu II. Str. 381. — Soud jeho o „lenivosti" (ozio) Václava II. souhlasí se souvěkým Dalimilem. Str. 381. — Úsudek o chlípnosti (lussuria) dokazuje, že si nejspíš spletl osoby Václava II. a III. stejně jako Angličan Hallam ve svém díle o „středověku". Str. 381. — Poměr Danteho a Jana Kolára co básníkův k Přemyslu Otakaru II. Str. 382. — Dantovy sympatie pro Čechy při vzpomínce nepřátelského vpádu Albrechta Rakouského. Str. 382. — Rozsáhlé vědomosti Dantovy v oboru theologie. Str. 382. — Sečtěnost jeho a i jiných znamenitých básníků v prorocích. Str. 382. — Obraty z Jeremiáše, Ezechiele a Daniele v „Božské komedii". Str. 383. — Sečtěnost Dantova v Novém Zákoně. Str. 383. — Jeho znalost dějin církve. Str. 383. — Dante co člen cechu lékařů a lékárníků. Str. 384. — I dnes musí být veliký básník alespoň poněkud universalistou. Str. 384. — Dantovy dle Cesara Cantù genialní domněnky o důležitých pozdějších přírodovědeckých vynálezích Newtona, Galileiho, Linéea, Bacona. Str. 385. — Opravdové studium veškerenstva vede k očistě mravní co základní myšlenka „Komedie". Str. 385. — Symbolický význam Beatrice a jiných ženských postav. Str. 385. — Protiva Beatrici co světice k láskám smyslným. Str. 386. — Posvěcující moc lásky dle svědectví jiných básníků, Jana Kolara, Goethe, Geibla. Str. 387. — Kterak se v „Komedii" zračí Dantova pravověrnost křesťanská. Str. 388. — Vliv, jakýž měla na fantasii básníkovu křesťanská chrámová liturgie, zvlášť „Dies irae" a „Praeface". Str. 389. — Ohlas nejpěknějších zpěvův chrámových v „komedii". Str. 390. — Dante co básník pokroku milovný. Str. 390. — Jeho hněv proti papežům a mnichům. Str. 390. — Dante co politik jest idealista, sympatiemi svými aristokrat a nepřítel měšťanské demokracie. Str. 391. — Dante ve svých sympatiích k italské sjednocenosti a k národním jazykům. Str. 392. — Rýmové ukázky z Vrchlického překladu „Božské komedie"; Nadpis na bráně pekelné. Str. 392. — Překlad kletby proti papežům. Str. 393. — Překlad znamenité apostrofy k Italii. Str. 394. — Překlad kletby proti císaři Albrechtovi. Str. 394 a 395. — Překlad cesty okolo Lucifera na konci „Pekla". Str. 396. — Poměrně nevalné nápodobení „Božské komedie" u básníků věků starších. Str. 397. — Básník Vincenzo Monti vytkl v století našem první „Božské komedie" význam. Str. 397. — „Božská komedie" byla v středověku vykládána až i v italských chrámech, a táhla v století našem veliký počet za sebou následovníků básnických. Str. 398. — „Božská komedie" a Kolarova „Slávy Dcera". Str. 398. — Velicí malířové starší i století našeho berou z „Božské komedie" své vidiny. Str. 399. — Delacroix-ův „Dante a Virgil v pekle". tvoří počátek novoromantiky v malířství našeho věku. Str. 399.

Dodatek o básnictví alegorickém, didaktickém a satyrickém.
Str. 399—409.

Tato odruda básnictví je druhdy těžko oddělitedlná od epiky. Str. 399. — Přísně historická novější epika je už protiva romantismu. Str. 400. — Symbolism a alegoričnost v rozličných romantických jmenech i bájích. Str. 400. — Škola „realistův“ v středověké filosofii napomáhá v poesii valnému alegorizování. Str. 400. — Alegorické postavy v básních prince Karla Orleanského a v „Theuerdanku“ císaře Maximiliana I. Str. 401. — Francouzský román o „Růži“ co hlavní původce záliby v alegorických postavách. Str. 401. — Délka a zdlouhavost tohoto románu. Str. 401. — Krátký obsah a některé karakteristické scény z románu o „Růži“. Str. 402. — Chaucer co překladatel a Gerson co vážný protivník románu o „Růži“. Str. 403. — Alegorické postavy v českých spisech Ctibora Tovačovského z Cimburka a Konáče z Hodištkova. Str. 403. — Vliv románu o „Růži“ na báseň o „růži“ něm. novoromantika Ernesta Schulze. Str. 403. — Středověká skládání o „Renartu“ a „Reineke“. Str. 403. — Vliv báje zvířecí na „Novou radu zvířat“ Smila Flašky z Pardubic. Str. 404. — Pravděpodobné zvířecí symboly rozličných stavů sociálních u Smila Flašky z Pardubic. Str. 404—406. Upomínky na hymnu „Dies irae“ u Smila Flašky. Str. 407. — Jiná česká „rada zvířat“ z 15ho století. Str. 406. — Rýmování je forma nejen kronik ale i přírodovědeckých spisů v středověku. Str. 407. — Franc. „Zvěřena“ (Bestiaire) Filipa de Thaun z 12ho století. Str. 407. — České rýmování o „Světoplozi“. Str. 407. — Satyrická rýmování česká o „řemeslnících“ a o Husitství („Václav, Havel a Tábor“). Str. 407. — Franc. nejslavnější satyrik Rabelais a jeho román „Gargantua a Pantagruel“. Str. 408. — Jeho domnělý význam a některé karakteristické črty. Str. 408. — Něm. satyrik Fischart co usvědčený napodobitel Rabelaise. Str. 409.

Závěrek o dramatické literatuře staré romantické doby.
Str. 410—452.

Četné prameny staré dramaturgie v různých evropských literaturách. Str. 410. — Církevní původ moderního dramatu. Str. 411. — Značné dosavádní zbytky bývalých divadelních představení v kostele. Str. 412. — Rozdíl mezi „mysteriemi“ a „mirakulemi“. Str. 412. — Herci středov. chrámových představení. Str. 412. — Divadelní pouličné sceny v týden velikonoční v Italii dle Cantù. Str. 413. — Šíření se národních jazyků v chrámových divad. hrách od 12ho a 13ho století. Str. 413. — Některé dosud zachované české a franc. mysterie. Str. 414. — Vkrádání se života světského a komického do chrámových divad. her. Str. 414. — Pravděpodobný původ některých posměšných slov českých z mysterií. Str. 414. — Typická figura „mastičkáře“ a lékaře v mysteriích a i pozdější dramaturgii. Str. 415. — Krátká karakteristika českého mysteria „mastičkář“ nazvaného. Str. 415. — „Věčný žid“ ve franc. mysteriích a představování i zvířat v středov. divadle. Str. 415. — Pozů-

děné romantiky. Str. 432. — Oni berou látky své z *národní* báje, ze středov. rytířských románů a fabliaux. Str. 432. — Vysoké jich ponětí o morálním úkonu divadla oproti italským paklasikům. Str. 432. — Vyvíjení se samostatného divadla ve Španělích a Anglii, hlavních dvou pólech politiky v 16tém století. Str. 433. — Zápas Španělska a Anglie o prvenství kulturní v Evropě po úpadku Itálie. Str. 433. — Moc královská podporuje rozkvět divadelnictví. Str. 433. — Vystavení prvního stálého divadla ve Valencii r. 1526. Str. 433. — Založení prvního divadla londýnského r. 1576 a prvních divadel v Madridě r. 1580. Str. 433. — Primitivnost těchto divadel oproti monumentálním divadelním budovám nynějším. Str. 433. — „Celestina“ první špan. drama v 15tém století. Str. 434. — Torres de Naharro, první spisovatel dialogizovaných novel. Str. 434. — Lope de Rueda, první ředitel španělského kočovného divadla a spisovatel divadelních her. Str. 434. — Artieda a Cervantes co dramatikové. Str. 435. — První dramatičtí básníci španělští. Str. 435. — Virúes utvoří trvalé schema špan. dramatu tří aktů. Str. 435. — Filip II. zavře r. 1593 špan. divadla. Str. 436. — Rozkvět divadla za Filipa IV. Str. 436. — Lope de Vega, první z velikých dramatikův Španělska. Str. 436. — Neobyčejné pocty činěné mu za života i po smrti. Str. 437. — Tirso de Molina od dnešní kritiky špan. stavený vedle Vegy a Calderona. Str. 437. — Národní ráz Vegovy dramatické produkce. Str. 437. — Báječná jeho plodnost. Str. 437. — Zásluha jeho bledne vedle vrstevníka jeho Shakespeara. Str. 438. — Plodnost španělských dramatikův s Lope de Vegou konkurujících. Str. 438. — Rychlost jejich produkce u porovnání s přemýšlivostí čelných dramatikův německých 18ho věku. Str. 438. — Fantastičnost nastupuje u Shakespeara, Lope de Vegy a Calderona ještě značně na místo historie. Str. 439. — Pravděpodobná znalost u Lope de Vegy poměrův česko-polských. Str. 439. — Obliboval si jako vůbec dramatikové oné doby sensační současné, historické látky. Str. 439. — Uvádění alegorických osob podle „moralit“. Str. 439. — Seznam nejkarakterističtějších jeho historických kusův. Str. 440. — Kusy jeho z historie české a jiné španělské kusy z dějin českých. Str. 441. — Obliba mezi španělskými divadel. kusy zpěvu a písní. Str. 442. — Beaumarchais, původce „Figarovy svatby“ o písních při veselohře. Str. 442. — Vliv Lope de Vegy na ostatní dramatickou literaturu špan. a na drama francouzské 17ho stol. Str. 442. — Corneille i Molière se dlužili často u Španělů. Str. 443. — Španělský dramatik Alarcon co původce četných veseloher o „Lháři“. Str. 443. — Molièrův „Lakomec“ a „Pokrytec“ jsou imitace karakterní veselohry o „Lháři“. Str. 444. — „Don Juan“ má svůj první vzor v dramatu Tirsa de Moliny. Str. 444. — Začátky dram. literatury angl. Str. 444. — Kterak Schiller a Lessing u Angličanů se učili. Str. 445. — Idealizující komentátoři Shakespeara mezi Němci zvlášť Rötscher. Str. 445. — Realismus kritiky Rümelinovy. Str. 445. — Nedostatky a přednosti Shakespeara co dramatika. Str. 445 a 446. — Poměr Shakespeara k Sofoklovi a dramatu klasickému. Str. 446. — Shakespeare jako Tasso mírní romantickou fantastičnost v rozumnou přirozenost. Str. 446. — Zjevy duchů. Str. 446 a 447. — Úplné překo-

nání časové mody alegorických zjevů se Shakespearem. Str. 447. — Sám Goethe učinil v tomto ohledu v „Egmontu“ jestě krok nazpět. Str. 447. — Původ *historického* dramatu v Anglii a jinde. Str. 447 a 448. — Čelnější dnešní kritikové a komentatoři dramat. předchůdcův a vrstevníkův Shakespearových. Str. 448. — Sackville co spisovatel první angl. tragedie Gerboduk. Str. 448. — Nesmírná plodnost Heywooda. Str. 449. — Robert Greene, předchůdce Shakespearův je ještě příliš zaujat fantastičností romantickou. Str. 449. — Kydova „Spanish tragedy“ co hlavní vzor „Shakespearova Hamleta“. Str. 450. — Vysoký pojem Kyda a Shakespeara o mravním úkolu divadla. Str. 450. — Christofer Marlowe co hlavní vzor Shakespearův. Str. 451. — Vliv jeho na Goetheho „Fausta“. Str. 451. — Jeho Eduard II. co první střízlivé historické drama. Str. 451. — Jeho „Žid Maltský“ vzor „Kupce Benátského“. Str. 451. — Marlowe zavedl nerýmovaný jambus místo rýmův co verš historického dramatu. Str. 451. — Kočovné pouti anglických hercův 17ho věku po Německu, jakož i příchod jich na Moravu. Str. 452. — Za Ludvíka XIV. přejme Francie prvenství v dramatické literatuře v alianci s klasicismem. Str. 452.



Alfabetický rejstřík jmen.

(Vypuštěna jsou z rejstříku tohoto jména, vyskytující se jen náhodně, a beze všeho vztahu k účelu spisu. Pod jménem *křestným* třeba hledat osoby ty, u nichž křestné jméno je těžko oddělitedlné od celistvého pojmenování. Čísla znamenají stránky, na nichž lze jmena nalézti.)

A

B

C

D

E

F

G

H

Ch

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

Ř

S

W

X

Z

Ž



Některé nápadnější opravy tisku.

Str. 3. řádek 15. z dola „počátku“ místo *pořádku.*
Str. 4. „Quijottovi“ místo *Quijotovi.*
Str. 4. a 292. „Fenelon“ místo *Fénelon.*
Str. 7. řádek 15. „vzejítím“ místo *vzejitím.*
Str. 16. „Panthesilea“ místo *Penthesilea.*
Str. 32. řádek 3. z dola „poëtsy“ místo *poetry.*
Str. 33. „Mignonovy“ místo *Mignoniny.*
Str. 34. řádek 1. a 3. „é“ místo *è.*
Str. 34. „Goszyńského“ místo *Gosczyńského.*
Str. 34. řádek 13. z dola „wszytko“ místo *wszystko.*
Str. 34. řádek 13. „okolo“ místo *około.*
Str. 36. řádek 7. s hora „učiníce“ místo *učinivše.*
Str. 37. a na některých jiných místech „Quittone a Quinicelli“ místo *Guittone* a *Guinicelli.*
Str. 38. „Garcilavem“ místo *Garcilasem.*
Str. 38. „Szarszyński“ místo *Szarzyński.*
Str. 39. znělka: „I tebe velikáne“ atd. mylně připsána Uhlandovi.
Str. 39. řádek 6. z dola „sounet“ místo *sonnet.*
Str. 40. řádek 9. shora „zapoměl“ místo *zapomněl.*
Str. 41. „Chmelemský“ místo *Chmelenský.*
Str. 41. řádek 7. z dola „opustíc“ místo *opustivši.*
Str. 51. „Alveruhe“ místo *Alvernhe.*
Str. 53. „Guiroata“ místo *Girauta.*
Str. 54. „Sapho“ místo *Sappho.*
Str. 55. řádek 5. s hora „obav“ místo *oba v . . .*
Str. 58. řádek 7. z dola „býtí“ místo *bytí.*
Str. 60. „Markabruse“ místo *Marcabruna.*
Str. 62. řádek 16. z dola „sobě“ místo *jemu.*
Str. 65. „Ariga de Settimelo“ místo *Arriga de Settimello.*
Str. 67. řádek 6. z dola „pánem“ místo *pány.*
Str. 68. a na některých jiných místech „Chausser“ místo *Chaucer.*

Str. 69. „Abälard“ místo *Abélard.*
Str. 91. „kostr“ místo *kostra.*
Str. 95. „lybické“ místo *libycké.*
Str. 97. „Wallenstein“ místo *Waldstein.*
Str. 102. řádek 12. s hora „naučíc“ místo *naučivši.*
Str. 115. řádek 6. z dola „šupf“ místo *supf.*
Str. 124. „Chrisippo“ místo *Chrysippo.*
Str. 129. řádek 3. z dola „počíná“ místo *počíná se.*
Str. 161. „Quarinim“ místo *Guarinim.*
Str. 162. poslední řádek „zastavenička“ místo *zastavenícko.*
Str. 170. řádek 4. zdola „končit“ místo *končit se.*
Str. 179. řádek 3. z dola „zrní“ místo *zrna.*
Str. 180. řádek 2. s hora vynecháno *nad.*
Str. 182. „vidicules“ místo *ridicules.*
Stv. 185. „Andefroi“ místo *Audefroi.*
Str. 185. „viele“ místo *vièle.*
Str. 187. „Cromvell“ místo *Cromwell.*
Str. 187. a 190. „chasse“ místo *chace.*
Str. 192. „Bednal“ místo *Bedual.*
Str. 192. „dauchter“ místo *daughter.*
Str. 194. „fubliaux“ místo *fabliaux.*
Str. 199. „Sidney-e“ místo *Sidney-ově.*
Str. 206. „Fletscher“ místo *Fletcher.*
Str. 206. „Johnsona“ místo *Jonsonův.*
Str. 210. „viskount“ místo *viscount.*
Str. 219. „Minínu“ místo *Mininu.*
Str. 219. „Bologny“ místo *z Bologne.*
Str. 220. „Lomonosovym“ místo *Lomonosovým.*
Str. 222. „Echkard“ místo *Eckhard.*
Str. 302. a 303. „Angeliny“ místo *Angeliky.*
Str. 319. „Filip krátký“ místo *Pipín* krátký.
Str. 386. „Quido Quinicelli“ místo *Guido Guinicelli.*

